

JÚLIO BERNARDO MACHINSKI

Como ele se fez por si mesmo

Jamil Snege

Dissertação a ser apresentada ao programa de pós-graduação em literatura brasileira do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do título Mestre em Literatura, sob orientação da Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos.

FLORIANÓPOLIS
SET/2005

Agradecimentos

Ao CNPq/Brasil, pelos subsídios que viabilizaram a realização deste trabalho.

À Vera Bachmann, pelo incentivo e pela doação das obras de Jamil Snege que, de outra forma, eu não teria acesso.

À professora e colega Enilda Pacheco que, generosamente, abriu-me as portas de sua biblioteca particular.

À secretária do curso, Elba Maria Ribeiro, pelos “bons-dias” e “boas-tardes” afetuosos e sorridentes, apesar da irresponsabilidade burocrática do aluno.

Aos professores, familiares e amigos que, de maneiras diversas, contribuíram para que eu chegasse ao final deste percurso.

À professora e orientadora Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos, pessoa detentora de extrema generosidade intelectual, pelas sugestões, pelo incentivo, pela grande paciência e, principalmente, pela confiança em mim cegamente depositada.

SUMÁRIO

RESUMO.....	iv
ABSTRACT.....	v
INTRODUÇÃO.....	8
I. QUEM TEM MEDO DE JAMIL SNEGE?.....	16
1.1. Primeiros vislumbres de um autor (quase) invisível.....	18
1.2. Transitoriedades autorais: trilhas e atalhos.....	30
1.3. A (in)visibilidade do escritor e de sua obra.....	36
1.4. A obra – alguns traços.....	53
1.5. Aqui se faz, aqui se (a)paga: ironias do mercado.....	60
II. COMO ELE SE FEZ POR SI MESMO.....	87
2.1. Memórias de um errante: lembranças, imagens e sonhos costurados com humor, lirismo e ironia.....	89
2.1.1. Ainda nos umbrais das memórias.....	89
2.1.2. Ingressando no universo memorialístico – presente de Mnemosina.....	95
2.1.3. Memórias e literatura.....	132
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	143
BIBLIOGRAFIA.....	145

RESUMO

A história da literatura brasileira (provavelmente, como as histórias literárias de outros países) é marcada pela omissão de autores cuja obra – de inegável valor estético e importância cultural – é conhecida, apenas e por diversas razões, no restrito limite do local onde é produzida. Daí ser uma das funções da crítica e da investigação acadêmica a tarefa de reler o passado remoto ou recente, descobrindo valores extraviados entre os bens culturais solidificados e postos em evidência, a fim de permitir a renovação/atualização do patrimônio literário e ampliar as possibilidades de entendimento de determinada tradição. A presente pesquisa foi buscar em Curitiba a obra do escritor e publicitário Jamil Snege – um desconhecido no restante do país –, tentando identificar as razões de seu aparente anonimato. Nesse percurso, focalizou-se a singular posição do escritor face ao mercado, incluindo algumas reflexões sobre os processos de legitimação e conseqüente visibilidade da produção artística no cenário cultural contemporâneo. Num segundo momento, realizou-se a leitura do romance autobiográfico *Como eu se fez por si mesmo*, onde foram abordadas questões relativas ao processo de rememoração ficcional, bem como o levantamento de constantes temáticas e formais na obra do autor.

Palavras-chave: Jamil Snege; Curitiba; história da literatura, mercado editorial; autobiografia.

ABSTRACT

The history of Brazilian literature (probably, like the literary histories of other countries) is signed by the omission of authors whose workmanship – with undeniable aesthetic value and cultural importance - is known, only and for diverse reasons, in the restricted limit of the place where it is produced. So, to be one of the functions of critical and of the academic inquiry the task to reread remote or recent the past, discovering embezzled values among the cultural solidified goods made and ranked in evidence, in order to allow the renovation/actualization of the literary patrimony and to extend the possibilities of understanding of determined tradition. The present research was to search in Curitiba the workmanship of the writer and advertising executive Jamil Snege - a stranger in the remain of the country -, trying to identify the reasons of his apparent anonymity. In this passage, it was focused the singular position of the writer face to the market, including some reflections about the legitimatization processes and, consequently the visibility of the artistic production in the contemporary cultural scene. In other moment, it was become accomplished reading of the autobiographic novel *Como eu se fiz por si mesmo*, where had been boarded relative questions to the process of fictional remembrance, as well as the survey of thematic and formal constants detected in the workmanship.

Key-words: Jamil Snege; Curitiba; literary history, editorial market; autobiography.

Aos meus pais

Uma das lembranças mais antigas que carrego comigo é daqueles passeios que fazíamos, todas as manhãs, pelas estradas-de-ferro das longínquas Minas e dos menos distantes Campos Gerais. Enquanto caminhávamos pelos trilhos, em seu colo eu ouvia com atenção e curiosidade infantil as incríveis histórias que contavam das façanhas de Pedro Malasarte e Jeca Tatu. Você, pai, que não foi leitor de Mário de Andrade nem de Monteiro Lobato, foi o autor que renovava, a cada dia, seu repertório para satisfazer minha necessidade de fantasia e imaginação. Foi você quem me primeiro abriu as portas para o universo simbólico da literatura.

Mãe, você sempre foi e será meu maior exemplo de força, fé, coragem e dignidade supremas. Obrigado e desculpas por, às vezes, tentar te transformar em interlocutora de minhas angústias intelectuais e existenciais.

Pelo amor incondicional
pela dedicação constante
pela cumplicidade nos acertos
pela compreensão nos desacertos
pelo respeito às minhas escolhas
e, por muitas vezes, terem abdicado de seus próprios sonhos a fim de que esse meu passeio pela literatura fosse possível, dedico a vocês este trabalho.

Os artistas incompreendidos, ou desconhecidos em seu tempo, passam realmente a viver quando a posteridade define afinal o seu valor.

Antonio Candido

Dizem-nos que o tempo é o árbitro supremo. Eis uma afirmação impossível de confirmar ou desmentir (...). Também não se pode ter como certo que um artista arrancado do esquecimento não volte a ele.

Francis Haskell

...estou condenado a trocar a esfericidade da bola pelo retângulo perverso da escritura, a colher os pequenos frutos da minha lavoura literária sem ouvir um grito de gol – ou uma vaia sequer.

Jamil Snege

INTRODUÇÃO

Há uma impaciência, que quer colher antes de semear; deixemos que a ironia a discipline.

Kierkegaard

Muitos escritores, críticos e leitores – cada um, é claro, a partir da posição que ocupa em relação ao objeto literário – compartilham a idéia de que a ficção narrativa é, no universo das manifestações artísticas, um dos espaços privilegiados para tratar da existência humana e nela procurar sentido.

Em grande parte dos escritos sobre a literatura é possível flagrar a idéia do ficcionista como alguém capaz de refazer o mistério humano, algo que, talvez, possa ser estendido a qualquer espécie de artista.

No campo da ficção - numa generalização breve da literatura em prosa - vários são os caminhos para os que escolhem ou são predestinados à tarefa de refletir sobre os aspectos que cercam a precariedade da condição humana.

Assim, alguns escritores optam por uma descrição objetiva (até onde isso é possível) da realidade. Outros, numa atitude introspectiva, ocupam-se das questões situadas nas fronteiras entre o consciente e o inconsciente. Há os que se dedicam a meditar sobre o próprio fazer literário, mesclando indagações metafísicas e metalingüísticas, e os que procuram incorporar e debater questões específicas de caráter sociopolítico. Há, ainda, os que elegem o humor como ingrediente ou instrumento de suas reflexões.

Entretanto, após a desestabilização das fronteiras entre os gêneros, somente a ingenuidade ou insegurança poderiam motivar um retorno à tipologia do romance. Então, durante o percurso, muitas vezes, é claro, os caminhos entrecruzam-se.

Uma tentativa, um esforço bem-humorado de desvendar aquele mistério foi o que encontrei em *Como eu se fiz por si mesmo*, livro que me colocou em contato com a literatura de Jamil Snege e que gerou em mim o desejo de perseguir a trajetória percorrida pelo escritor em sua aventura no universo da criação literária.

O passo inicial visando pôr em prática tal intenção configurou-se na necessidade de empreender a leitura do conjunto da obra de Snege – momento em que me deparei com a primeira dificuldade, devido ao fato de serem escassos os títulos do autor disponíveis no mercado. Por conseguinte, dediquei-me à procura do(s) caminho(s) que tornaria(m) possível o estabelecimento de um recorte temático-teórico capaz de abranger os diversos gêneros visitados pelo autor. Outro obstáculo que precisou ser vencido durante a execução da pesquisa diz respeito ao próprio processo de escrita do trabalho que, se não bastasse afigurar-se angustiante, lento e difícil, por idiosincrasias não facilmente explicáveis, teve que ser feito de forma manuscrita antes de ganhar a formatação final.

Dentre as inúmeras opções de investigação oferecidas pelo *corpus* eleito para a pesquisa (condição devida, em parte, pelo fato de ser exígua a fortuna crítica existente), a leitura dos romances, contos e crônicas apontou para a idéia de distinguir o humor e/ou a ironia como traço estilístico caracterizador da prosa de Jamil Snege.

Entretanto, após a leitura exaustiva de trabalhos teóricos a respeito do humor e da ironia, a idéia foi perdendo o brilho inicial. Desconfiei que a necessidade de um recorte temático era algo que funcionava, para mim mesmo, como uma espécie de compromisso com a tradição dos trabalhos acadêmicos na área dos estudos literários. Além disso, considerei que a explicação analítica da atuação do humor e da ironia resultariam, de certa forma, como um apêndice excessivo, pois grande parte do efeito

humorístico e irônico provém, justamente, da elisão de explicações pormenorizadas.

Dessa forma, tendo em vista a opção de Snege por construir uma obra à margem do sistema editorial, concluí que a opção mais viável seria a de concentrar a análise de sua produção em relação ao mercado, buscando entender as razões para tal escolha, bem como realizar a leitura de seu romance autobiográfico, estabelecendo pontes interpretativas entre esse trabalho e os demais livros publicados pelo autor.

Eleger como tema de pesquisa a obra de um autor desconhecido do grande público e que, até hoje, pouca ou superficial atenção recebeu da crítica e da instituição acadêmica, constitui um desafio para o pesquisador. Isso por se tratar de promover uma espécie de leitura inaugural – enquanto reflexão ensaística – em terreno ainda não explorado.

Embora não estivesse isento da responsabilidade de estabelecer uma perspectiva teórica que me permitisse orientar a leitura no sentido de dar coerência interna e organicidade ao exercício de investigação, sempre me acompanhou a preocupação de não incorrer num caso freqüente das pesquisas literárias, qual seja: o de ofuscar o objeto em si – o texto literário – em função de excessos metodológicos ou de procedimentos críticos.

Dessa forma, mais que perseguir definições extremas a respeito dos conceitos implicados no estudo das relações entre literatura e mercado e da narrativa autobiográfica, procurei extrair – por diferentes vias e em diversas fontes -, as contribuições teóricas que me permitissem visualizar, na obra de Snege, o seu valor enquanto objeto cultural relevante no cenário da produção literária brasileira contemporânea.

Nesse ponto, poderia considerar que meu trabalho possui um caráter pioneiro de

recuperação histórica na medida em que procura incorporar ao cânone do discurso acadêmico a obra de um autor que, por muito tempo, permaneceu relegado ao esquecimento, estando ausente, até mesmo, das discussões em torno da literatura produzida por escritores paranaenses. Todavia, mais que cumprir a tarefa de resgate de um autor esquecido – apesar de eu considerar ser essa também uma função válida da crítica e do exercício de investigação literária – privilegiei a interpretação da atitude de Snege face ao mercado como extensão de sua própria visão de mundo e da criação literária; como aspecto inerente e indissolúvel de suas motivações intelectuais e artísticas; como parte de seu questionamento e crítica dos valores que regem a sociedade atual.

A visível maleabilidade e heterogeneidade dos referenciais teóricos invocados ao longo do trabalho como suportes para minhas reflexões pessoais participam da intenção de oferecer (ou, ao menos, perseguir) o tratamento que julgo adequado para uma obra marcada, em sua totalidade, por preocupações existenciais; ou, em outras palavras, de não trair uma arte profundamente ligada aos problemas do humano, aprisionando-a nos estreitos limites da metalinguagem. Minha posição decorre de uma idêntica visão de que “a literatura está vitalmente relacionada com as situações existenciais do homem (...) é antes concreta do que abstrata, apresenta a vida em toda a sua rica variedade, e rejeita a investigação conceitual estéril, preferindo o sentimento e o gosto de se estar vivo”¹.

Evitando as armadilhas e os perigos de resvalar para o discurso do ressentimento ou da militância, apostei no diálogo entre a obra de Snege e os aspectos da realidade que serviram de inspiração para seus textos.

A primeira parte que compõe o título desta dissertação, **Como ele se fez por si**

¹ EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 269-270.

mesmo, é, obviamente, um trocadilho com o nome do romance autobiográfico de Snege referido anteriormente, a partir da inversão dos pontos de vista autor/narrador-leitor em relação à obra. Ligando essa parte ao subtítulo, **Jamil Snege**, procuro sugerir o foco principal de meu trabalho que é a relação do escritor com o espaço de comercialização do objeto literário, isto é, como ele construiu sua obra em relação ao mercado, e como reconstruiu sua trajetória por meio de sua obra memorialística. O uso de **Como ele se fez por si mesmo** justifica-se, ainda, pelo fato de eu ter dedicado o último capítulo à análise daquele romance (ainda que se trate de uma análise mais *inclusiva* do que *exclusiva*, na medida em que incorporo referências a outros textos, estabelecendo relações com as obras do próprio Snege abordada nos tópicos anteriores, bem como com as de outros autores).

O primeiro capítulo da dissertação, de maneira ousada, interroga: **Quem tem medo de Jamil Snege?** – sentença que figura como a pergunta-título da seção inicial. A fim de ingressar no caminho que poderá levar a alguma possível resposta, em **Primeiros vislumbres de um autor (quase) invisível** assumo a recorrência a elementos de ordem biográfica, ao contexto social e literário das obras, abordando aspectos da formação intelectual do escritor e refletindo sobre sua aparente invisibilidade nos diferentes meios de difusão e estudo da literatura, bem como apresentando algumas das principais marcas estilísticas da prosa ficcional de Snege. Em **Transitoriedades autorais: trilhas e atalhos** esboço um retrato biográfico do escritor e promovo a apresentação do conjunto de sua obra. **A (in)visibilidade do autor e de sua obra** representa o ponto em que inicio a discussão mais específica sobre os aspectos de visibilidade e repercussão da produção de Snege. No tópico **Aqui se faz, aqui se (a)paga: ironias do mercado**, discuto a particular posição do autor face ao mercado em

função de sua recusa em submeter-se às leis do cânone editorial, investigando os aspectos positivos e restritivos dessa atitude. Veremos, por exemplo, que, se por um lado, o escritor conquista um elevado grau de liberdade artística, esquivando-se de compromissos e padrões mercadológicos, por outro ele paga o alto preço do desaparecimento ou apagamento do produto de sua arte, que fica restrito a um pequeno círculo-leitor formado por amigos e admiradores. Mesmo tendo as condições para figurar entre os nomes mais conhecidos da literatura brasileira, Snege rompe a regra natural da popularidade e opta pelo pessoal. Essa atitude de rompimento, como qualquer ato que contrarie normas preestabelecidas ou comprometa a estabilidade de certa ordem, parece conservar íntima relação com o despertar temores.

Como destaquei anteriormente, o romance *Como eu se fiz por si mesmo* constitui a matéria da última seção: **Memórias de um errante: lembranças, imagens e sonhos costurados com humor, lirismo e ironia**. Por se tratar de um livro de memórias, julguei pertinente iniciar a análise explorando as sugestões contidas nesse engenhoso e desconcertante título que, somado aos demais elementos da capa (que funciona como uma espécie de frontispício metonímico do conteúdo do livro), de partida atira o leitor numa espiral de ambigüidades difícil ou mesmo impossível de ser desfeita.

Buscando iluminar a leitura desse irreverente exemplar da ficção brasileira de cunho memorialístico, promovo a discussão de questões relacionadas à autoconsciência, à autobiografia, à ficcionalização de fatos situados nas fronteiras entre memória e história, ao papel dos deslocamentos temporais e espaciais na construção do romance, ao caráter metaficcional entre outras. Proponho a percepção do livro – que, no conjunto da obra de Snege é o mais alentado quanto ao número de páginas -, como condensador de temas e imagens, bem como de traços estilísticos do escritor, evidenciando o caráter híbrido da

narrativa quanto à questão dos gêneros na literatura. Acompanho o narrador-protagonista em seu exercício de resgate das lembranças pessoais, observando a participação da infância, do fantástico e dos sonhos na instituição de imagens que compõem o retrato literário de sua trajetória existencial e que, pela maneira como se mostram na obra, permitem visualizar a seguinte passagem de Gaston Bachelard:

As grandes imagens têm ao mesmo tempo uma história e uma pré-história. São sempre lembrança e lenda ao mesmo tempo. Nunca se vive a imagem em primeira instância. Toda grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal coloca cores particulares².

Finalizando, resta observar que as seções organizadas e aqui descritas em sequência não pretendem sugerir uma separação rígida dos assuntos tratados ao longo do presente trabalho, o que eliminaria a possibilidade de determinadas questões reaparecerem em diferentes pontos do texto. Trata-se apenas da necessidade prática de uma ordenação estrutural – sem garantias prévias - das leituras e reflexões produzidas durante a pesquisa.

É provável que a formulação da pergunta que intitula a primeira parte da dissertação esteja relacionada com o temor de quem escreve estas linhas de incidir em equívocos e lacunas indevidas (e inevitáveis) no decorrer do processo de descrição e análise do objeto tomado como referência para a argumentação. Perigos ainda maiores surgem diante da constatação de Morin de que “a relação com o objeto da pesquisa apresenta para o pesquisador um problema de permanente autocrítica. Sua tendência natural é esquecer a relatividade fundamental dessa relação, esquecer que o olhar do

² BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 50.

pesquisador é modificado pelo fenômeno observado...”³

Medo e angústia só não chegam a impedir a continuação deste trabalho por saber-me eximido da tarefa e alheio à intenção irrealizável de esgotar a leitura e o sentido da obra de Jamil Snege. Afinal, como afirma Terry Eagleton, “não há releitura de uma obra que não seja também ‘reescritura’”⁴. A cada debruçar-se sobre o objeto literário estamos, constantemente, relendo e reescrevendo as diversas tentativas individuais de desvendar o mistério humano, ou menos ambiciosamente, de iluminar aspectos obscuros de nossa existência.

De qualquer maneira, as limitações devem persistir pois, conforme sustenta Steven Connor:

Na tentativa de entender nossos eus contemporâneos no momento presente, não há postos de observação seguramente afastados, nem na ‘ciência’, nem na ‘religião’, nem mesmo na ‘história’. Estamos no e pertencemos ao momento que tentamos analisar, estamos nas e pertencemos às estruturas que empregamos para analisá-lo.⁵

Assim como a incongruência e a inevitabilidade façam parte do universo da ironia, talvez elas também sejam as marcas indeléveis das investigações realizadas no campo do fazer literário; constituindo, as nossas limitações individuais, não mais que o motivo pelo qual continuamos a reescrever a história da literatura.

³ MORIN, E. *Cultura de massas no século XX: necrose*. 3. ed. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2001. p. 30.

⁴ EAGLETON, op. cit., p. 17.

⁵ CONNOR, S. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. 3. ed. São Paulo. Loyola, 1996. p.13.

I. Quem tem medo de Jamil Snege?

Sou um sujeito totalmente à margem do mercado amoroso ou sexual. Uma carreira profissional estagnada, uma aparência física que não é das melhores, o desencanto da idade, a indiferença do mundo. Cultivo hábitos anti-sociais e saberes inúteis. Sou capaz de discorrer sobre um monte de bobagens, identifico árvores, pássaros, minérios. Cozinho razoavelmente. Consigo discutir durante cinco minutos com especialistas de qualquer área. No minuto seguinte constato que não me especializei em nenhuma delas. Li os clássicos, ouvi os clássicos, citei em mau latim, nada sei de grego. De tanto ouvir sobre viagens internacionais, viajei o mundo todo sem nunca ter ido a parte alguma. E as vezes que fui, acabei não indo: não encontrei o túmulo do herói, o café dos impressionistas, a casa onde morreu Balzac, a nascente do Nilo. Peguei o trem que não devia, o avião antecipado, o hotel do lado oposto, fui ao bar que já havia fechado. A mulher que eu amaria já havia partido, o irmão prometido morreu na guerra da Criméia, o amigo desejado ficou retido em Istambul, um furacão, uma avalanche, uma súbita queda de temperatura, uma mudança do fuso horário, um porre, um malestar passageiro, uma diferença de caixa, a falta de um terno novo, o medo de se arriscar, não ouvir um conselho, ouvir um conselho, descartar um par de nove, insistir num casamento, alegar indisposição, simular um orgasmo - e aqui vou eu nesta estrada às três da tarde, como poderia estar numa estrada de Cintra ou do Arizona, eu e minha circunstância imutável: existo - não sou.

Jamil Snege (*Viver é prejudicial à saúde*)

1.1. Primeiros vislumbres de um autor (quase) invisível

...um autor de romances (...) nunca é, no fundo, senão o autor de seu próprio texto.

Michel Foucault

Não é verdade que o autor de um romance seja apenas o autor de seu próprio texto; num certo sentido, também ele, desde que seja, como se diz, “importante”, orienta e comanda mais do que isso.

Idem

Antes de qualquer coisa, considero indispensável tecer algumas considerações sobre o fato de ter escolhido a figura do autor para início desta análise. Poderia parecer evasivo não abordar tal procedimento porque, como sabemos, a relevância do autor é um dos pontos mais controvertidos da pesquisa literária. No entanto, isolando o propósito de resgatar exaustivamente a discussão teórica em torno da questão, buscarei apenas evidenciar o meu posicionamento e restringir-me aos argumentos que possam servir à defesa de minha escolha.

Quem é Jamil Snege?

A pergunta, assim formulada, oferece inúmeros riscos. Primeiro, ela pode remeter às três questões fundamentais que cercam a existência e que, sabemos, permanecem irredutíveis: *Quem sou? De onde vim? Para onde vou?* (além disso, não se constitui como objetivo deste estudo a tentativa de desvendar o mistério metafísico da existência, embora ela esteja presente na criação artística, pelo menos, desde o *Hamlet*, e seguramente nas grandes obras anteriores a Shakespeare). Segundo, em se tratando de

uma investigação literária, posso ser, sumariamente, acusado de filiação ao biografismo (no sentido de explicação da obra pela vida do autor) – algo tão bem visto pela crítica acadêmica quanto a prática tabagista o é pela classe médica. Terceiro, se for possível alcançar uma resposta, ela estará irrevogavelmente condenada a ser incompleta. Quarto e último (a lista poderia, quiçá, estender-se ao infinito), se admito a tese da morte do autor, a questão parece transposta e minha investigação estará retrocedendo logo de início. Mas, se adoto a idéia de que o avanço só é possível na medida em não exclui a possibilidade de ter que me defrontar com questões situadas no passado (Compagnon sustenta que “o modelo de teoria da literatura ainda é, hoje, para nós a *Poética* de Aristóteles”⁶), alguns nuances da validade da pergunta já podem ser entrevistados.

O sentido da pergunta também está intimamente ligado à visão que se tenha sobre o que seja literatura, sobre as condições que envolvem a criação do texto literário. O estabelecimento de um ponto de vista sobre o que consideramos como expressão literária é necessário e possível, mesmo no contexto atual, quando já não são tão intransponíveis os limites entre o que tradicionalmente era classificado como literatura (e cujo suporte principal se constituía basicamente no livro ou lauda impressos) e outras manifestações que, habitualmente, estiveram sempre excluídas de seus domínios.⁷ Conforme destaca José Luis Jobim:

Cada época tem seu quadro de referência para identificar a literatura, tem suas *normas estéticas* [grifo no original], a partir das quais efetua julgamentos. Em

⁶ COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. P. 19.

⁷ Apesar de, ainda hoje, a visão da literatura estar encerrada nos livros prevalecer entre produtores e leitores (embora não possamos excluir a presença de outras mídias como: e-book, cd-room, áudio cd e outros), sabemos que o campo de manifestações tidas como literárias foi ampliado para abranger uma diversidade maior de manifestações estéticas estudadas sob a designação de literárias ou com esse estatuto. Pensemos nas diversas modalidades da literatura popular, na oralidade, no rap, no grafite, nas histórias em quadrinhos, nas canções da MPB, na crítica criativa, entre outras.

outras palavras, cada época tem suas convenções, valores, visões do mundo, formando um certo universo, cujos elementos interdependentes mantêm entre si relações associativas e funcionais, em constante processo. Uma obra pode ser considerada literária (ou não) em função de um julgamento que, em cada período, é consequência das normas estéticas a partir das quais se julga.⁸

E na seqüência do mesmo ensaio:

O autor produz e o receptor lê uma obra considerada “literária” dentro de um quadro de referências em que outras obras literárias já foram e estão sendo produzidas. É neste horizonte que se manifesta a nova obra: a partir de uma concepção determinada pelas normas vigentes, tanto o autor pode reivindicar produzir quanto o leitor reivindicar ler uma obra enquadrada como literária.⁹

Estabelecida a possibilidade desse quadro de referências, se, numa orientação formalista, concebo a literatura como resultado de séries estruturadas segundo princípios autônomos, como realização puramente estética do código lingüístico, aí não há razão para que a questão anterior seja formulada. Por outro lado, se aceito a sugestão de Antonio Candido¹⁰ e me aproximo de uma visão da literatura como forma específica de comunicação inter-humana, como sistema simbólico de interpretação do real ou, ainda, como tentativa de um sujeito de transcender esse real através da imaginação em busca de alguma espécie de conhecimento a respeito de si próprio, então talvez possa salvaguardar algum significado para a permanência da pergunta. Morin observa que “Sociologicamente, a literatura não é mecanicamente determinada, mas multidimensionalmente condicionada; não é um ‘produto’ necessário, mas conduz, **através da noção de autor** [grifo meu], a fatores de acaso e de incerteza.”¹¹

⁸ JOBIM, J. L. “História da literatura”. In: _____.(org.) *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 129.

⁹ Ibid., p. 130.

¹⁰ As contribuições de Antonio Candido aqui resgatas encontram-se na introdução de *A formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 9. ed. Rio de Janeiro-Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

¹¹ MORIN, op. cit., p. 72.

Já Raymond Williams, tendo em mente essa espécie de “bipartidarismo” que sempre dividiu o campo da teoria literária - entre os que optam por uma concepção interna/lingüística: a literatura como objeto autônomo, como significado imanente ou expressão pura; e os que preferem uma concepção externa: a literatura, em linhas gerais, como portadora de valores históricos e sociais -, irá afirmar:

Qualquer pessoa que esteja em contato com a multiplicidade concreta da escrita, e com a não menos real multiplicidade daquelas formas de escrita que foram especializadas como literatura, já tem consciência da variedade de intenções e reações que são sempre, e variavelmente, manifestas e latentes. A confusão honesta que com tanta frequência surge é uma consequência de ambos os extremos de uma gama de teorias recebidas e incompatíveis. Se nos pedirem para acreditar que toda literatura é “ideologia”, no sentido grosseiro de que sua intenção dominante (e então nossa única reação) é a comunicação ou imposição de significados e valores “sociais” ou “políticos”, só poderemos rejeitar tal solicitação. Se nos pedirem para acreditar que toda literatura é “estética”, no sentido imperfeito de que sua intenção dominante (e portanto nossa única reação) é a beleza da linguagem ou da forma, poderemos hesitar um pouco, mas acabamos rejeitando também essa solicitação.¹²

É ainda Antonio Candido quem sugere que, considerando-se a literatura como componente do conjunto de produções culturais humanas, a tarefa de compreensão da obra literária não desautoriza a referência a elementos extraliterários; e que o reconhecimento da autonomia artística do texto literário é viabilizado, em grande parte, pelo conhecimento da realidade que serviu de base à sua realização formal.

Ferreira Gullar, atento ao caráter social da produção artística, considerou que “expressar a realidade não é apenas função da arte mas é a própria condição de sua existência e permanência. Dado que não existem problemas humanos que não se objetivem em situações determinadas, não resta ao artista outra escolha senão expressar a realidade que ele vive, experimenta e conhece”¹³.

¹² WILLIAMS, R. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979. p. 155.

¹³ GULLAR, F. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984. p. 99.

Conquanto a obra seja o principal e o mais apropriado instrumento para oferecer os elementos que permitirão o entendimento de uma determinada visão da realidade - expressa num modo particular de reinvenção imaginária do real -, com frequência recorreremos ao momento histórico em que surgiu a obra, em busca de dados que viabilizem a compreensão da criação literária. Segundo Linda Hutcheon:

Para ativar o processo dinâmico da geração de sentido, a enunciação exige mais do que somente o texto e o receptor. O texto tem um contexto, e talvez a forma passe a ter sentido tanto por meio da inferência do receptor em relação a um ato de produção quanto por meio do próprio ato de percepção. (...) Se a arte for considerada como produção histórica e como prática social, então a posição do produtor não pode ser ignorada, pois entre o produtor (inferido ou real) e a audiência existe um conjunto de relações sociais que tem o potencial de ser revolucionado por uma mudança nas forças de produção que podem transformar o leitor num colaborador, e não num consumidor.¹⁴

Uma vez que nenhum escritor possa ser caracterizado como um ente isolado do resto do mundo, e sim como um sujeito que vive e divide um determinado tempo e espaço social com outros sujeitos (o que, conforme Bakhtin, em termos de sua visão de mundo expressa literariamente resultará num cronotopo particular¹⁵), o acesso ao contexto econômico, político e artístico em que ele produziu pode auxiliar para uma melhor compreensão de sua linguagem, sua temática e até mesmo suas intenções. Mesmo que esse caminho não seja capaz de oferecer todas as respostas esperadas, ao final deveremos ter condições para fixar a relação entre sua criação e o momento que a cercou. Segundo a opinião de Umberto Eco: “...os leitores precisam saber uma porção de coisas do mundo real para presumi-lo como o pano de fundo correto do mundo

¹⁴ HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 111.

¹⁵ Conforme anota Cristovão Tezza: “Para Bakhtin, o cronotopo é uma categoria fundamental para o estudo dos gêneros literários, porque o modo de apreensão do tempo e do espaço, como expressão indissolúvel da representação da realidade, contém em si uma visão de mundo.” In: *Entre a prosa e a poesia*: Bakhtin e o formalismo russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p. 42.

ficcional.”¹⁶ Embora talvez seja apropriado duvidar da existência de uma extrema “correção” desse pano de fundo, ou, ao menos, acreditar na potencialidade de ele ser portador de algumas incorreções ou distorções, uma vez que sempre se apresentará filtrado por uma visão limitada.

A postura crítica aqui assumida, ao abrir espaço tanto para a produção ficcional como para aspectos biográficos, históricos e políticos (da sociedade e da literatura), pretende expandir o corpus de análise, a fim de situar a obra de Snege num espaço maior de relações culturais. Um dos motivos para essa abertura textual advém do fato de tratar-se de obra literária que, em diversos pontos, dialoga com outros campos da produção intelectual e profissional como, por exemplo, o jornalismo e a publicidade. Outro motivo, diz respeito à própria configuração do momento histórico que cerca a produção de Snege. Conforme observou Luciana Stegagno-Picchio a respeito do estudo da literatura produzida durante o período em questão - dos anos 60 ao final dos 90:

...as quatro décadas que se completam foram também anos em que a literatura, longe de se refugiar na torre de marfim do álbi estético, contribuiu como nunca para a tomada de consciência de um país que, com seus quase duzentos milhões de pessoas, com suas megalópoles de dezenas de milhões de habitantes, suas riquezas e suas misérias, se propõe como um dos protagonistas do próximo século. O conhecimento do contexto histórico, antropológico e político pode, neste caso, ajudar como nunca na decifração do fenômeno literário.¹⁷

Como um dos objetivos da pesquisa será perseguir uma poética da memória como ingrediente das composições literárias de Jamil Snege, vejo a necessidade de referir-me a aspectos pessoais do autor antes de ingressar em sua obra propriamente dita. Silviano Santiago sugere que, quando a matéria da prosa de ficção se afasta do

¹⁶ ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 91.

¹⁷ STEGAGNO-PICCHIO, L. “1964-2003: Dos anos do Golpe ao início do século XXI”. In: *História da literatura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. p. 633.

fingimento em direção à memória afetiva do escritor – como é o caso do material em análise – faz-se necessário tentar harmonizar o exercício do fingimento à experiência pessoal. Conforme afirma Santiago: “o crítico falseia a intenção da obra a ser analisada se não levar em conta também o seu caráter de depoimento, se não observar a garantia da experiência do corpo-vivo que está por detrás da escrita”¹⁸. Já na visão um tanto quanto impressionista de Terry Eagleton: “Quanto mais nos afastamos da rica interioridade da vida pessoal, da qual a literatura é o exemplo supremo, mais descolorida, mecânica e impessoal se torna a existência.”¹⁹

A literatura, além de proporcionar momentos de contemplação estética – uma das condições de sobrevivência da arte na atualidade, enquanto refúgio do homem face à opressão do cotidiano – exprime idéias, sentimentos, experiências e opiniões que contribuem para uma maior compreensão do mundo e do humano, revelando a visão que o artista tem sobre a vida e a sociedade da qual faz parte. Por esse lado, parece lícito concordarmos com a proposição implícita na indagação de Compagnon no capítulo dedicado à questão do autor e que faz parte de seu trabalho já citado: “Na realidade, interpretar um texto não é sempre fazer conjecturas sobre uma intenção humana em ato?”²⁰.

Dessa forma, sinto-me na obrigação de assumir alguns riscos e tentar oferecer uma resposta, por mais insatisfatória que ela possa resultar. Mais que isso, acredito que a posição particular ocupada pelo escritor no cenário da literatura brasileira leva à reflexão sobre alguns aspectos que cercam a (problemática) questão da autoria e, ainda, que o conhecimento da realidade superior de sua obra depende, em parte, do

¹⁸ SANTIAGO, S. “Prosa literária atual no Brasil”. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 31.

¹⁹ EAGLETON, op. cit., p. 270.

²⁰ COMPAGNON, *O demônio da teoria...*, p. 49.

conhecimento de sua realidade humana. Isso por concordarmos com a opinião de que “A crítica biográfica, por sua natureza compósita, englobando a relação complexa entre obra e autor, possibilita a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção.”²¹

Seria um anacronismo ingênuo se a figura do autor ocupasse aqui, pura e simplesmente, o ponto de partida para a explicação ou para a procura de sentido da obra. Esse foi o método vigente desde o enquadramento institucional dos estudos literários no século XIX, quando qualquer aproximação especulativa da literatura, invariavelmente, devia levar em conta o papel proeminente do autor, visto ainda num sentido teologicamente aproximado de “criador” da obra original – portanto, o produtor e detentor exclusivo do sentido único. Conforme indica Linda Hutcheon, com apoio em Eagleton e (Edward) Said:

A crença no “autor” como pessoa já não pode ser outra forma de restabelecer a integridade do ato de enunciação. O produtor seria conhecido como uma posição (como a do receptor) a ser preenchida dentro do texto. Assim sendo, falar sobre produtores e receptores de textos seria falar menos sobre sujeitos individuais do que sobre aquilo que Eagleton chama de “posições de sujeito” que não são extratextuais, mas são, isso sim, fatores constitutivos essenciais do texto. (...) Segundo Said, então o escritor “pensa menos em escrever com originalidade, e mais em reescrever”. A imagem para a escrita se modifica, deixando de ser a do *registro* original e passando a ser a da escritura paralela.²²

Antes que a questão da autoria viesse a preocupar teóricos e historiadores da literatura, conforme indica Compagnon, alguns artistas precursores da modernidade – como Mallarmé, Valéry e Proust, – já reivindicavam certa autonomia ao texto literário, privilegiando a linguagem impessoal como matéria exclusiva da literatura²³. Contudo,

²¹ SOUZA, E. M. “Notas sobre a crítica biográfica”. In: PEREIRA, M. A. & REIS, E. L. L. (orgs.). *Literatura e estudos culturais*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000. p. 43.

²² HUTCHEON, op. cit., p. 112.

²³ Cf. COMPAGNON, *O demônio da teoria...*, p. 50.

foi no final dos anos sessenta (auge do desenvolvimento dos estudos teórico-filosóficos franceses sobre a literatura) que Roland Barthes e Michel Foucault, com seus respectivos ensaios, “A morte do autor”²⁴ e “O que é um autor?”²⁵ - desestabilizaram definitivamente o papel até então atribuído ao autor.

A partir daquele momento, qualquer análise que incluísse referências a elementos de ordem biográfica ou ao contexto de produção da obra poderia ser acusada de carregar ranços do positivismo e do humanismo liberal (lembremos que Barthes identificou o aparecimento do autor com a figura do indivíduo burguês, representante da ideologia capitalista).

A certidão de óbito do autor teve um peso tão grande que, foi somente nos últimos anos do século XX (ironicamente, após a morte do próprio Barthes²⁶) que a teoria ousou ressuscitar a questão. Porém, com as conquistas da 'escritura' barthesiana no que se refere à polissemia, à intertextualidade e à participação ativa do leitor na produção de sentidos, bem como após o desvendamento dos construtos históricos e ideológicos operado por Foucault, o debate sobre a autoria foi retomado sob novas dimensões. No trabalho citado, Foucault procura substituir a noção tradicional de autor pelo que denomina de *função-autor*, e que estaria “ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos”²⁷. A intenção manifesta era a de que o autor deveria “apagar-se ou ser apagado em proveito das formas próprias aos discursos”²⁸.

²⁴ BARTHES, R. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

²⁵ FOUCAULT, M. *O que é um autor?*. 3. ed. Lisboa: Vega, 1992.

²⁶ Barthes morreu em 26 de março de 1980, em consequência de um atropelamento sofrido numa rua parisiense em 25 de fevereiro do mesmo ano, quando saía de um encontro com o então primeiro-secretário do Partido Socialista Francês, François Mitterand.

²⁷ FOUCAULT, op. cit., p. 56.

²⁸ Ibid., p. 80.

Entretanto, o problema do autor continuou e continua sendo o problema da intenção, aspecto sempre presente em qualquer prática hermenêutica: por maior que seja a abertura oferecida por dada perspectiva teórica, ao interpretarmos um texto deparamo-nos, inevitavelmente, com a questão da intencionalidade. Umberto Eco, em seus estudos sobre o trabalho de interpretação, sugere certa cautela quanto à atribuição de valor ao papel representado pelo autor em relação ao texto:

Temos de respeitar o texto, não o autor enquanto pessoa assim-e-assim. Todavia pode parecer um tanto rude eliminar o pobre autor como algo irrelevante para a história de uma interpretação. No processo de comunicação, há casos em que uma inferência sobre a intenção de quem fala é absolutamente importante, como sempre acontece na comunicação do dia-a-dia.²⁹

Terry Eagleton, por sua vez, afirma que “A intenção de um autor é, em si mesma, um ‘texto’ complexo, que pode ser debatido, traduzido e interpretado de várias maneiras como qualquer outro”³⁰. E mais à frente: “Quando compreendemos as ‘intenções’ de uma manifestação de linguagem, nós a interpretamos como *orientada*, num certo sentido, como estruturada para provocar certos efeitos (...). É ver a linguagem como uma prática, e não como um objeto; e naturalmente não há prática sem sujeitos humanos.”³¹

Raymond Williams, com olhos no que chama de “economia política do ato de escrever”, chamará a atenção para um outro aspecto da autoria - de especial interesse para o caso do escritor aqui em questão - e que, segundo ele, seria o acréscimo necessário a qualquer história da literatura:

²⁹ ECO, U. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 77.

³⁰ EAGLETON, op. cit., p. 95-96.

³¹ Ibid., p. 156.

... mesmo quando plenamente aceita, a idéia do autor, em todas as formas exceto as mais românticas, permanece essencialmente intocada. O autor tem “seu” trabalho a fazer, mas encontra dificuldades em granjear apoio para ele, ou em vendê-lo, ou não pode fazê-lo exatamente como desejava devido às pressões e limites das relações sociais que, como produtor, ele depende.³²

De qualquer forma, é possível afirmar que a posição do produtor do texto é um dos pontos que estão sendo repensados pela teoria atualmente. Como provocou Compagnon: “Há sempre um autor: se não é Cervantes, é Pierre Ménard”³³. No caso do meu estudo, ele se chama Jamil Snege, e é aí que entro no campo das minhas escolhas.

Concordo com aqueles que consideram não ser possível ou recomendável procurar o valor e o sentido de uma obra na vida pessoal de seu autor; do contrário, teria que admitir uma idéia de literatura como forma elaborada de depoimento ou confissão, o que não é o meu caso. Por outro lado, acredito que, além de reconstruir simbolicamente fragmentos da realidade, o texto literário também reflete, em alguns pontos, a experiência humana do sujeito por trás da escrita. Aliás, esse aspecto parece nunca ter abandonado qualquer discussão em torno da literatura. Ainda que o pós-estruturalismo e o desconstrutivismo tenham abalado muitas convenções a respeito da autoria e conquistado um grande número de adeptos, e não apenas no campo da teoria literária, a concepção da literatura como produção humana ligada às inquietações de um sujeito individual resiste até hoje. Portanto, se realmente existe um “problema do autor”, a solução ainda está sendo ensaiada.

Neste estudo, sigo as indicações da já referida Eneida Maria de Souza em seus apontamentos sobre a crítica de natureza biográfica e procuro ver o autor não mais

³² WILLIAMS, op. cit., p. 192.

³³ COMPAGNON, *O demônio da teoria...*, p. 52. [Para esse autor, aquilo que interpretamos ao lermos um texto trata-se tanto do sentido das palavras quanto da intenção do autor. Apesar de Compagnon também reconhecer, é válido lembrar, que a intenção não é a única norma possível para a leitura dos textos, não havendo leitura que não atualize as significações de uma obra (cf. p. 92-93).]

como ausência completa do texto, mas como ator social e representante do intelectual na sociedade contemporânea. Dessa forma, “Preserva-se, portanto, o conceito de autor como ator no cenário discursivo, considerando-se o seu papel como aquele que ultrapassa os limites do texto e alcança o território biográfico, histórico e cultural.”³⁴

Esse afastamento da figura tradicional do autor, conforme a mesma autora, promove o surgimento das figuras do escritor e do intelectual que não só assinam sua obra como participam do cenário literário e cultural reconstruído por essa espécie de crítica.³⁵

Desde que elegi como objeto de pesquisa a obra de Jamil Snege, nas conversas informais com professores e colegas, uma pergunta era dirigida a mim toda a vez que o tema de meu estudo entrava no assunto: *Quem é Jamil Snege?*

Dado que até o momento em que iniciei a execução deste trabalho, a obra do escritor curitibano não havia sido objeto de nenhuma pesquisa acadêmica anterior, e tentando responder àqueles colegas e aos leitores que ainda não tiveram contato com a literatura de Snege, procurarei reunir nas páginas seguintes algumas informações a respeito da vida e da formação desse autor (quase) invisível. Além do mais, alguns desses dados serão importantes quando analisarmos, no próximo item, a possibilidade de Snege vir a ocupar uma posição no quadro da literatura brasileira, bem como as singularidades que cercam a repercussão de sua obra.

³⁴ SOUZA, op. cit., p. 46.

³⁵ Cf. *ibid.*, p. 47.

1.2. Transitoriedades autorais: trilhas e atalhos

Jamil Antônio Snege (ou “Turco”, como era chamado entre os amigos³⁶) nasceu em Curitiba, Paraná, em 10 de julho de 1939. Descendente de italianos pelo lado materno e de sírios pelo lado paterno, Snege teve uma infância humilde e agitada. Ainda criança, trabalhou como entregador de uma loja de brinquedos e como ajudante de seu pai numa pequena fábrica de corte de papel. Aos dezoito anos ingressou na carreira militar em Curitiba, época em que iniciou sua colaboração em jornais locais. Transferido para o Rio de Janeiro, realizou curso de formação de pára-quedista e continuou colaborando na imprensa escrita, tendo sido estagiário na redação do jornal *Tribuna da Imprensa*, de Carlos Lacerda. De volta a Curitiba, formou-se em Sociologia e Política pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná e, paralelamente à atividade de redator, ingressou definitivamente na publicidade – área em que atuou até o final de sua vida e onde se tornou famoso não só pela competência na criação de propagandas, como também pela direção de campanhas de políticos paranaenses, tendo conquistado vários prêmios individuais e coletivos, entre eles, o “Profissionais do Ano”, da Rede Globo de Televisão, nas edições de 1978 e 1987. Nos últimos anos, publicava, quinzenalmente, crônicas no caderno cultural do jornal *Gazeta do Povo*, o “Caderno G”. Descobrimo-se portador de um câncer no pulmão, Snege afastou a idéia de vítima e, simbolicamente, assumiu a posição de autor de sua própria doença (o cigarro foi seu companheiro inseparável), incorporando-a como um dos temas de suas crônicas. Faleceu no dia 16 de maio de 2003, aos 63 anos.

³⁶ A informação é de Ricardo Sabbag, e aparece no texto de apresentação da entrevista: “À espera do mar redondo”. *Revista CULT*. Ano VI. n. 62, outubro de 2002. p. 9.

Obras publicadas por Jamil Snege:

Tempo Sujo (1968) – Primeiro livro publicado por Jamil Snege, a novela retrata o amargo cotidiano da geração de jovens intelectuais que viveu o período da ditadura militar. Poderíamos dizer que se trata do primeiro ato de transgressão literária de Snege, já que o livro (uma espécie de documento sobre aquela difícil época) foi lançado em plena vigência do AI-5, momento de intensa repressão através de censura, apreensões, prisões e torturas. Segundo o próprio autor, *Tempo Sujo* foi o único livro que lhe garantiu retorno financeiro, pois, a tiragem esgotou-se rapidamente e seu nome ganhou destaque nas páginas de diversos jornais do país.

A mulher aranha (1972) – Primeiro livro de contos do autor. O texto que empresta título ao livro tematiza o conflito edipiano e foi republicado – juntamente com os contos “A batalha das bolas de goma” e “O sinal de Caim” – na coletânea *Os verões da grande leitoa branca* (2000). Em sua maioria, trata-se de contos intimistas, em que o lirismo e o insólito misturam-se para revelar o lado estranho do real.

Ficção onívora (1978) – Depois de um jejum literário de seis anos sem publicar, Snege lança um pequeno e instigante volume reunindo oito contos, entre si, estruturalmente diversos. Pelas características formais, pode-se dizer que se trata da mais pós-moderna das obras do autor. Parodiando linguagens e formas do passado, Snege constrói uma narrativa que nos devora e que se auto-devora em seu exercício de criticar aquilo que chama, na contracapa do livro, de “nossa desdentada gula latino-americana no

supermercado da cultura”.

As confissões de Jean-Jacques Rousseau (1982) – Única incursão de Jamil Snege no terreno da dramaturgia. Dividida em dois atos de considerável extensão, a peça focaliza as contradições que atormentaram e acompanharam o filósofo francês ao longo de sua vida.

Para uma sociologia das práticas simbólicas (1985) – Não se trata de ficção, mas de um ensaio que pode ser enquadrado no âmbito da sociologia do conhecimento. Subvertendo o título do famoso trabalho de Pierre Bordieu (“A economia das trocas simbólicas”), Snege propõe uma reformulação de alguns conceitos básicos da disciplina. No conjunto da obra, figura como uma espécie de pagamento de dívida com sua formação acadêmica.

Senhor (1989) – Em termos gráficos, trata-se do mais “artesanal” dos livros de Snege. Impresso em papel Vergé branco e sem ficha catalográfica, é uma espécie de poema-prece dividido em vinte e dois pequenos cantos em verso-livre. Única proposta de texto em versos (Jamil não se considerava poeta) *Senhor* alcançou relativa popularidade, ultrapassando o número de cinquenta mil exemplares vendidos, além de ter ganhado uma versão em formato CD.

O jardim, a tempestade (1989) – Um dos livros mais elogiados de Snege e que mais gerou discordâncias críticas quanto à classificação. Alguns o consideraram uma reunião de “poemas em prosa curta”; outros, de “minicontos”. Na verdade, o livro aceita e

rejeita tais classificações, pois, os vinte e cinco textos que o compõem divergem bastante entre si – ora se aproximando mais do poema em prosa, ora do conto propriamente dito. O autor, que não compartilhava a opinião de que este seria o seu melhor livro, declarou ter conduzido a experiência publicitária para a realização da obra. Um dos contos (“Estou vomitando você, meu bem”), já havia aparecido anteriormente numa das edições do caderno *Nicolau*.

Como eu se fiz por si mesmo (1994) – Outro livro que gera contradições. Romance autobiográfico? Narrativa memorialística? É a obra de maior fôlego no conjunto dos títulos publicados por Snege. Embora haja continuidade inegável que organiza a obra do princípio ao fim, os quarenta e sete capítulos do livro possuem certa autonomia, podendo ser lidos como espécies de contos ou crônicas que registram episódios resgatados pelo exercício de rememoração das lembranças familiares, profissionais e literárias do autor.

Viver é prejudicial à saúde (1998) – Narrada em primeira pessoa, a novela retrata a angústia existencial de um arquiteto hipocondríaco entediado com a monotonia do cotidiano profissional, até que um fato inesperado o faz romper os limites – reais e imaginários – que aprisionavam seus desejos íntimos. É a obra de Snege que menos foge aos modelos tradicionais das narrativas de ficção.

Os verões da grande leitoa branca (2000) – Coletânea que coroou a produção contística de Snege. Dos vinte e dois contos que compõem a obra, oito já haviam sido publicados anteriormente nos livros *A mulher aranha*, *Ficção onívora* e *O jardim, a tempestade*. O

conto que empresta nome ao livro teve uma primeira versão publicada na coletânea *Confabulário* (1998). Conforme nota do autor sobre os textos: “As demais narrativas, escritas quase todas entre 1996/9, são inéditas em livro”.

Como tornar-se invisível em Curitiba (2000) – Última obra publicada por Jamil Snege. Trata-se de uma seleção composta por vinte e cinco crônicas originalmente publicadas no jornal *Gazeta do Povo*.

Antologias e outros:

Contos de repente (1965)

Proposta “Bóias-frias” (texto) – Prêmio Bienal de São Paulo (1977)

Assim escrevem os paranaenses (1978)

Encontro das águas (1994)

Confabulário (1998)

Paraná, memória e momento (Secretaria de Estado da Educação do Paraná)

Além das obras relacionadas acima, Jamil Snege deixou inacabado um romance de fundo histórico que deveria se chamar *O grande mar redondo*, e que, segundo José Carlos Fernandes, “trata da vida do português Antônio Vieira dos Santos, que viveu em Paranaguá no século 18, e é considerado o pai da historiografia paranaense”³⁷. Segundo

³⁷ FERNANDES, J. C. “O adeus ao cronista da cidade”. In: *Jornal Gazeta do Povo*, 17/05/2003. p. 5.

o próprio Snege, este seria “um grande texto”, provavelmente, a maior de suas obras quanto ao número de páginas.

O último texto escrito por Snege foi o conto “Minha mãe se veste para morrer”, publicado - postumamente - no segundo número da *Revista Et Cetera*, em agosto de 2003. O parágrafo final do conto, que transcrevo a seguir, dá-nos a medida da grandeza e sensibilidade que marcaram, desde o primeiro livro, a obra de Snege:

Meu pai começou a construir uma casa, minha mãe ainda chorou por um tempo mas não se vestiu mais para morrer e outro dia, mexendo numa lata velha onde eu guardava umas porcarias de infância, encontrei um algodão sujo, uns dentes escuros grudados nele. Senti um pouco de nojo. E uma pena bem grande de mim³⁸.

³⁸ SNEGE, J. “Minha mãe se veste para morrer”. *Revista Et Cetera*. n. 1. Curitiba: Travessa dos Editores, outono de 2003. [Apesar de esta referência trazer o número 1, trata-se, como dissemos, do segundo número, porque foi admitido pelo conselho editorial da revista o número 0 para a primeira edição.]

1.3. A (in)visibilidade do escritor e de sua obra

O fascínio de Jamil Snege pela letra impressa (no dizer do próprio autor) surgiu ainda na infância, quando acompanhava o pai em sua atividade como tipógrafo-impressor na gráfica improvisada num galpão aos fundos da casa do avô paterno. Era seu pai quem lhe contava as histórias de aventuras retiradas dos livros que comprava para o filho, mesmo antes de este aprender a ler.

Todo verdadeiro escritor foi, um dia, apenas leitor. Suas primeiras histórias, antes de ganharem o registro formal no papel, foram escritas pela imaginação e ficaram inscritas na memória. A formação do Jamil-leitor contava com um acervo inicial que incluía, desde livros religiosos e revistas de variedade até *Seleções do Reader's Digest*³⁹. A diversidade, aliás, foi uma das características que acompanhou desde sempre as escolhas do Jamil-leitor e que, como indicaremos mais adiante, iria refletir-se na atividade do Jamil-escritor.

Um olhar sobre a biblioteca mais recente de Snege, bem como sobre as pesquisas intelectuais do escritor é fornecido por seu amigo Aroldo Murá G. Haygert:

No apartamento do Centro Cívico, a biblioteca pequena, sempre renovada nas estantes. Ordem absoluta, tudo no lugar. Os livros dispostos sob uma classificação que ele entendia bem. Muitas obras de referência, dicionários, enciclopédias, romances. Português, castelhano, inglês, francês. Até latim. Um dia me consultou (estava lendo a Vulgata, tradução da Bíblia que São Jerônimo

³⁹ A revista “Seleções” sempre conheceu muita popularidade nos lares brasileiros: “The Reader's Digest Association, Inc., com sede em Pleasantville, Nova York, é uma editora global, líder em Marketing Direto, com presença em mais de 60 países. Seu produto mais conhecido, a Revista Seleções – fundada em 1922 nos Estados Unidos pelo casal DeWitt e Lila Wallace – é hoje a publicação mais lida e com a maior circulação no mundo, com 48 edições em 19 línguas, que circulam por mais de 60 países.” (informação obtida no site da revista, no endereço: <http://www.selecoes.com.br>).

fizera para o latim, lá pelo século IV). Queria saber porque o “extra” pedia acusativo (e não genitivo) na frase extra ecclesiam nulla salus, numa introdução àquela bíblia. Me embaralhei, pesquisamos e acabamos lembrando do Wandick Londres da Nóbrega, autor de nossa gramática latina de ginásio. Particularidades da língua, exceções...⁴⁰

A estréia literária de Jamil Snege deu-se em 1968 (aos 29 anos, portanto), com a publicação da novela *Tempo Sujo*. Em consonância com as tendências e propostas artísticas da época, o autor compôs um retrato do cotidiano no período da ditadura militar, às vésperas do AI-5, numa crítica ao autoritarismo e ao abuso de poder dos militares e que, segundo o próprio Snege, “acabou se transformando numa crônica-reportagem do período”⁴¹.

Já nessa primeira obra, evidencia-se que a memória pessoal está na base de sua produção ficcional. Os personagens são nomeados por seus prenomes verdadeiros e a dedicatória do livro deixa explícita essa opção: “Às personagens que me pouparam o trabalho de inventá-las”⁴² (alguns atribuem a essa fidelidade aos nomes e acontecimentos o fato de a tiragem do livro ter se esgotado em apenas três meses). Uma editora do Rio de Janeiro demonstrou interesse em realizar a publicação do livro em âmbito nacional. Snege, inicialmente, vacilou diante da idéia e acabou afastando a possibilidade de tornar-se conhecido do público logo com o primeiro livro⁴³. Ao recusar a proposta o autor estava assinando uma espécie de acordo consigo próprio e que, ao

⁴⁰ HAYGERT, A. M. G. “Jamil Snege: criador e criatura de um itinerário non-sense”. In: *Idéias*. Curitiba: Travessa dos Editores, 11 de junho de 2004.

⁴¹ “Jamil Snege entre o Jardim e a Tempestade” (entrevista). *Revista Et Cetera* - n. 0, Curitiba: Travessa dos Editores, verão de 2003. p. 173.

⁴² Conforme informação do próprio autor, em resposta a Ricardo Sabbag na entrevista anteriormente citada (*Revista Cult*).

⁴³ Ainda na mesma entrevista, Jamil comenta a respeito do episódio o seguinte: “Eu fui ao Rio de Janeiro, onde vivia uma amiga minha que havia feito a mediação com a editora, e cheguei a ir com ela até a porta da editora, mas não entrei. Alguma coisa me bloqueou. Eu deduzi, algum tempo depois, que eu reagi contra a possibilidade de estabelecer um padrão de texto em função do mercado. Um padrão que me tiraria, evidentemente, a liberdade”. p. 11-12.

longo de toda a sua carreira de escritor jamais seria quebrado: o de não permitir que sua arte literária se perdesse entre outros produtos do mercado editorial. Daí uma das mais significativas particularidades de sua obra e uma das razões para a aparente invisibilidade do autor na cena literária brasileira. Pois, conforme apontam Marisa Lajolo e Regina Zilberman em *O preço da leitura*, “No moderno sistema de produção, a notoriedade não pode ser dispensada, sob pena de comprometer a circulação e a vendabilidade dos objetos a serem comercializados.”⁴⁴

É, em parte, o jogo de aparecer e desaparecer dos livros de Snege (conforme observou o crítico José Castello⁴⁵) que o situa numa posição singular no quadro da literatura brasileira, e por aí talvez se explique a sua condição de quase anonimato: “A única escolha é colaborar ou se marginalizar”, previam Horkheimer e Adorno⁴⁶.

Todos os seus livros foram publicados por pequenas editoras, em edições quase sempre financiadas por ele mesmo. Isso, é claro, reflete-se na própria disponibilidade e circulação dos livros de Jamil Snege no mercado, pois, não é com muita facilidade que se encontra um de seus títulos à venda.

Em ensaio de 1985, dedicado à análise da produção literária brasileira pós-64 (recordemos que Snege iniciou sua carreira em 1969), Flora Süssekind, ao comentar sobre a edição independente da década de 70, identificou, assim como na opção temática, “Uma idêntica trajetória em direção ao cotidiano e à própria subjetividade marcada por uma opção editorial também semelhante: a impressão, o projeto gráfico e a distribuição fora das grandes editoras e livrarias, o controle de todo o processo de

⁴⁴ LAJOLO, M. & ZILBERMAN, R. *O preço da leitura: leis e números por detrás das letras*. São Paulo: Ática, 2001. p. 17

⁴⁵ CASTELLO, J. “Jamil, analista do mercado”. *Rascunho*, Ano 4 – n. 35, Curitiba, junho de 2003.

⁴⁶ HORKHEIMER, M. & ADORNO, T. W. “A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação de massas”. In: BENJAMIM, W. et. al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 183.

produção do livro pelo autor, a venda realizada pessoalmente em livrarias pequenas, bares, teatros e cinemas.”⁴⁷ E, em seguida: “Marginalizados, pois, previamente pela dificuldade de acesso às grandes editoras ou insatisfeitos com o tipo de público e de livro por elas visados, passa-se, então, a caminhar conscientemente ‘à margem’ do mercado tradicional.”⁴⁸

Comentando sobre a atitude de Snege em relação ao mercado, Cristovão Tezza observou que o escritor “recusou todas as oportunidades de ser editado por grandes editoras, cuidou de cada livro seu com uma atenção absolutamente artesanal e tinha a pachorra de ele mesmo distribuir os volumes (sempre rapidamente esgotados) em duas ou três livrarias da cidade”⁴⁹. Vale observar que essa “atenção artesanal” de Snege em relação à obra incluía a indicação de seu endereço e telefone na maioria absoluta dos livros publicados⁵⁰; uma prática que lembra, aliás, os artistas populares da literatura de cordel, que costumam inserir dados pessoais (inclusive o endereço) em seus folhetos artesanalmente editados. Na minha opinião, a inclusão do endereço e telefone, de certa forma, personaliza a obra na medida em que funciona como um mecanismo que presentifica a existência real do autor como sujeito por trás da escrita, isto é, promove ou torna possível a aproximação autor-leitor.

Tais argumentos seguem uma linha de raciocínio semelhante à de Ana Cristina Cesar e Ítalo Moriconi Jr. – citados por Flora Süssekind – que, em artigo publicado no *Jornal Opinião* de 25 de março de 1977, identificavam duas possibilidades de interpretação para a opção dos escritores pela margem:

⁴⁷ SÜSSEKIND, F. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 120.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 121.

⁴⁹ TEZZA, C. “Um olhar de Curitiba”. *Revista Trópico*. (<http://pphp.uol.com.br/tropico>).

⁵⁰ Exceção encontrada apenas nos livros *Senhor e Como tornar-se invisível em Curitiba*.

Contingência imposta pelo sistema editorial fechado, constituiria passagem provisória do autor desconhecido, que secretamente talvez desejasse o selo da boa editora, a distribuição mais ampla e os olhares da instituição. Seria como que o passo inicial necessário para a criação de um primeiro círculo de leitores, a editora tomando posse do processo na medida do reconhecimento do escritor. Já a outra face do marginal implica a formação de um circuito paralelo de produção e distribuição de textos, em que o autor vai à gráfica, acompanha a impressão, dispensa intermediários e, principalmente, transa mais diretamente com o leitor. Nessa perspectiva, através do circuito paralelo, o autor pretende aproximar-se do público, recuperar um contato, tomar posse dos caminhos da produção. Recuperar talvez um certo caráter artesanal, a lição do cordel. Recusar o esquema de promoções, a despersonalização da mercadoria-livro, a escalada da fama.⁵¹

Em comentário inserido na antologia *26 poetas hoje*, Heloísa Buarque de Hollanda (também citada por Flora Süssekind), embora esteja se referindo à questão da poesia marginal, destaca na produção independente a aproximação “autor-leitor” que tratamos acima, destacando a ativação de um “diálogo” entre produtor e receptor nos moldes da produção artesanal:

Mais do que valores poéticos em voga, eles trazem a novidade de uma subversão dos padrões tradicionais de produção, edição e distribuição de literatura. Os autores vão às gráficas, acompanham a impressão dos livros e vendem pessoalmente o produto aos leitores. Pretendem assim uma aproximação com o público, recusando o costumeiro esquema impessoal das editoras ou as jogadas individualistas de promoção do escritor. Planejadas ou realizadas em colaboração direta com o autor, as edições de poesia apresentam uma face afetiva evidente. A participação do autor nas diversas etapas da produção e distribuição de seus livros determina um produto gráfico integrado, de imagem pessoalizada que ativa uma situação mais próxima do diálogo do que a oferecida na relação de compra e venda de produtos...⁵²

A partir desse dado peculiar da obra podemos partir para outra observação: Jamil nunca impôs barreiras intransponíveis entre si e seus leitores, não se recusou a dar entrevistas, a participar de encontros e debates ou, até mesmo, a atender os estudantes

⁵¹ Apud: SÜSSEKIND, op. cit., p. 121-122.

⁵² Apud: SÜSSEKIND, op. cit., p. 123-124.

que iam procurá-lo para colher depoimento para seus trabalhos escolares. A invisibilidade do autor não pode ser atribuída a um comportamento particular que exigiu esforços para manter a condição de anonimato, para esconder sua imagem e fugir de todas as possibilidades de aparição pública como é o caso, por exemplo, de Dalton Trevisan, conterrâneo e colega de Snege.

Encontramos um exemplo bastante claro da disposição de Snege em relação ao público na crônica “A arte de tocar piano de borracha”, em que o escritor comenta sobre um audacioso desafio lançado através de um artigo que publicou, certa vez, num dos jornais de Curitiba, quando alguém acusou a inexistência da literatura paranaense: desde que alguma entidade concordasse em conceder-lhe uma bolsa mensal de dois mil dólares por mês, o escritor comprometia-se a escrever, em um ano, um romance ou novela à altura de um dos trabalhos de Gabriel García Márquez⁵³. Através de compromisso a ser firmado em cartório, o escritor obrigava-se a devolver integralmente a quantia recebida, acrescida de juros de 6%, caso falhasse em cumprir com o proposto dentro do prazo estabelecido. A fim de demonstrar a seriedade do desafio, Snege enviou para os principais diários, via fax, a íntegra do artigo. Sobre as conseqüências do “repto”, o escritor conta o seguinte:

Publicado o artigo, nenhuma resposta. Os destinatários do fax, mudez total. A área da cultura, ausência absoluta. Meu telefone parecia ter saído de um poema de Auden: “Um osso suculento que ao silêncio o cão obriga”. Conclusão: ninguém leu, ninguém viu e quem viu fingiu que não leu. A velha história do piano de borracha. O cara estuda anos a fio, repassa todas as partituras e, finalmente, na noite da grande estréia, saúda emocionado o público, caminha majestoso para o piano... mas quando fere o teclado não se ouve som algum. Deram-lhe um piano de borracha⁵⁴.

⁵³ Na crônica, o autor não menciona uma obra específica do escritor colombiano como parâmetro de comparação. Nelson de Oliveira, comentando sobre o desafio, no artigo “Um escritor versátil e – quase – invisível”, indica tratar-se do romance *Cem anos de solidão*.

⁵⁴ SNEGE, J. “A arte de tocar piano de borracha”. In: *Como tornar-se invisível em Curitiba*. Curitiba: Criar Edições, 2000. p. 73.

Na seqüência da crônica, o autor acusa o que – para estarmos próximos do que traz o texto – poderíamos dizer tratar-se de a “deficiência audiovisual” do setor cultural de Curitiba: “A historinha retrata com alguma maldade a nossa velha Curitiba de guerra. Um piano de borracha à sombra dos pinheirais. Se você quiser tocar, pode. Mas não vá exigir que alguém escute. Ninguém viu, ninguém ouviu e quem ouviu fingiu que não viu”⁵⁵.

A respeito do isolamento a que estão condenados os artistas que não se adaptam ao sistema cultural vigente – os considerados “intrusos” – Horkheimer e Adorno observam que “Quem não se adapta é massacrado pela impotência econômica que se prolonga na impotência espiritual do isolado. Excluído da indústria é fácil convencê-lo de sua insuficiência.”⁵⁶

Podemos inferir que o alvo visado por Snege tem a ver com o fato de que, na sociedade do espetáculo, no sistema da cultura industrial produzida e consumida maciça e indiscriminadamente, o grau de repercussão e popularidade atingido por obras e eventos raramente coincide com a dimensão artística, com a qualidade íntima do que é produzido ou promovido. São, novamente, Horkheimer e Adorno a apontar que “A diferença de valor orçado pela indústria cultural não tem nada que ver com a diferença objetiva, com o significado dos produtos”.⁵⁷ E, na seqüência: “Para o consumidor não há mais nada a classificar que o esquematismo da produção já não tenha antecipadamente classificado.”⁵⁸

Sobre a questão do que classificou de “a voragem do consumo” específico do objeto artístico e, por extensão, da obra literária na sociedade de massas, tornada -

⁵⁵ Id.

⁵⁶ HORKHEIMER & ADORNO, op. cit., p. 169.

⁵⁷ Ibid., p. 160.

⁵⁸ Ibid., p. 161.

segundo o crítico -, paraliteratura e objeto *kitsch*, isto é, sucedâneo cultural comprometido e amparado pela lógica do mercado, Afrânio Coutinho fazia a seguinte análise:

O mecanismo e a estrutura do consumo reduzem a criação artística a esquemas elementares de transmissão. A literatura perde a sua função formadora. (...) E a partir do instante em que uma nova estrutura de mercado passou a determinar a manufatura do bem facilmente comercializável, passou a advogar a veiculação acessível da mensagem consumível (...). Porque esse mecanismo controlado preserva, sob a forma de um superego arrogante, os valores da funcionalidade, da eficiência, da rentabilidade. Está claro que em equacionamento dessa natureza exclui a participação do desconhecido, do mistério, do inacessível. Como se o desconhecido não fosse, por tantos motivos, condição do conhecido. E como se nós não fôssemos atraídos precisamente pelo que nos escapa. O romance de alta voltagem artística – qualquer espécie poética poderia servir de exemplo – é um centro magnético, um núcleo de motivação para alguém que não se encontra nesse nível. Verifica-se a provocação da ausência. Não estar é querer estar. Procura-se mobilizar recursos para alcançar aquele nível. E essa operação, que implica um alargamento de horizonte cultural, acentua o cunho formador da literatura. Toda vez que nos deparamos com uma situação cultural perfeitamente acessível, estamos a meio passo do aniquilamento e da morte. A redundância absoluta não gera sistema.⁵⁹

Apesar do tom um tanto quanto fatalista, as considerações de Afrânio Coutinho são válidas, principalmente, por chamarem atenção para a importância de elementos da margem: o “desconhecido” ou a “ausência”, que são partes vitais de qualquer sistema cultural.

Em certa ocasião, quando tive a oportunidade de conversar com a esposa do escritor, Vera Bachmann, ela comentava sobre o temor que Snege declarava sentir, toda vez que se via envolvido com a feitura de uma obra literária, em ser incompreendido ou mal interpretado pelos leitores. Se aderisse ao mercado, Snege provavelmente veria seus

⁵⁹ COUTINHO, A. “Visão prospectiva da literatura no Brasil”. In: _____ (dir.). *A literatura no Brasil*. 5. ed. v. 6. São Paulo: Global, 1999. p. 284.

livros multiplicarem-se em tiragens cada vez maiores, com preços acessíveis⁶⁰. Muitos leitores pagariam relativamente barato para consumir sua arte de forma gratuita. Isso porque a experiência autêntica de leitura da literatura, sabemos, cobra-nos sempre um preço maior: o preço da cumplicidade, da descoberta – e Snege sabia que nem todos estariam predispostos a pagá-lo. Morin observa que “Há, no seio do consumo, heterogeneidade, para não dizer oposição entre aqueles para os quais a cultura é uma experiência e aqueles para os quais ela é um enfeite...”.⁶¹

Deve ser por isso que Snege preferiu reservar sua literatura para os “quatrocentos ou quinhentos leitores fiéis [que] fazem mais barulho que os milhões de leitores do Paulo Coelho”⁶². Sartre discorre:

... o escritor só se interroga sobre a sua missão nas épocas em que ela não está claramente definida e quando se vê obrigado a inventá-la ou reinventá-la, isto é, quando percebe, além dos leitores de elite, uma massa amorfa de leitores possíveis que ele pode decidir conquistar ou não; e quando ele próprio deve decidir qual será a sua relação com eles, caso lhe seja dado atingi-los.⁶³

Se, com essa postura de gerenciar suas próprias edições, Snege impossibilitou que um número maior de leitores pudesse ter contato com sua escritura, ao mesmo tempo, também garantiu a integridade e liberdade estética de sua produção. O aspecto positivo de tal postura ressalta diante da observação de Morin de que “a dinâmica da marginalidade e da oficialidade, da desintegração e da integração é a dinâmica sócio-cultural (...). No curso desta dinâmica, os processos de desestruturação são também

⁶⁰ Aqui é necessário notar que, no contexto brasileiro, tal “acessibilidade econômica” à leitura deve ser relativizada. Somente alguns dos habituais frequentadores de livrarias ou consumidores de livros (em sua maioria: professores e pesquisadores, profissionais liberais, intelectuais bem posicionados) podem considerar baixos os preços dos livros. Para o restante da população, as portas do mercado da leitura continuam fechadas, restando apenas alternativas como as bibliotecas públicas, por exemplo.

⁶¹ MORIN, op. cit., p. 88.

⁶² “Jamil Snege entre...”, p. 174.

⁶³ SARTRE, J.-P. *Que é a literatura?*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1999. p. 72.

processos de reestruturação e a desestruturação-reestruturação desemboca, de modo ambíguo, na revolução e na recuperação.”⁶⁴ O aspecto negativo, por sua vez, aparece mediante a seguinte afirmação de Georg Lukács, citado por Pedro Lyra: “A necessidade de repercussão, tanto do ponto de vista da forma, quanto do conteúdo, é a característica inseparável, o traço essencial de toda obra de arte autêntica em todos os tempos. A relação entre a obra e seu público (...) é a base constitutiva, o fator efetivo da obra, tanto em sua gênese quanto em sua existência estética.”⁶⁵

Isso não afeta, parece-me, o caráter de autenticidade da obra de Snege mas, talvez, sugira o não comprometimento da qualidade de seu trabalho caso ele optasse por alcançar um público maior.

Flora Süssekind aborda o detalhamento feito por Ana Cristina Cesar e Ítalo Calvino Jr. (no mesmo artigo anteriormente citado) das ambigüidades que os escritores que haviam feito a opção pela margem teriam de enfrentar no começo da década de 80 e a conseqüente ampliação no número de leitores:

Entre o “trampolim” para uma grande editora e a persistência num esquema alternativo de produção. Divisão que se apresentaria de maneira mais nítida no início dos anos 80, quando Chico Alvim, a própria Ana Cristina, Leminski, Chacal, Alice Ruiz e, mais tarde, Cacaso seriam convidados pela Editora Brasiliense para reunir em volume seus livros editados inicialmente de forma independente. O que se realizaria com bastante sucesso de público. E com a ampliação do número de interlocutores potenciais de seus textos de cerca de 500 “conhecidos” para dez, quinze mil pessoas.⁶⁶

Ao invés de interpretar a posição adotada por Snege como resultado de seu caráter temperamental ou de sua timidez (como alguns acreditam) creio ser mais lícito

⁶⁴ MORIN, op. cit., p. 88. [O próprio fato de a obra de Snege estar sendo tomada como objeto de pesquisa acadêmica pode ser visto - assim penso - como um ato de “recuperação” de que trata Morin.]

⁶⁵ LUKÁCS, G. *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. apud: LYRA, P. “Ideologia”. In: JOBIM, J. L. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 170.

⁶⁶ SÜSSEKIND, op. cit., p. 122.

ver aí um ato de respeito a si próprio enquanto artista e, mais que isso, em respeito a sua própria arte. Diversas vezes, Jamil Snege referiu-se ao receio de, em função de uma hipotética adesão ao mercado, ter que estabelecer padrões para seus textos em função de convenções editoriais. Além disso, o escritor sempre afirmou ter consciência de seu pessoal ritmo de criação e procurou afastar de si a possibilidade de ver-se obrigado a amputar a imaginação por um motivo ou outro qualquer. Para Jamil Snege, como para a maioria dos artistas, a arte era gozo e sofrimento e não podia estar atada a nenhuma espécie de compromisso imediato, sob o risco de dissolver-se em tarefa comum.

A extensa transcrição de alguns apontamentos de Horkheimer e Adorno sobre a condição da obra de arte como mercadoria no âmbito da indústria cultural, bem como sobre sua disseminação cada vez maior entre parcelas cada vez maiores da população, contribui (apesar dos problemas da tradução) para o entendimento da opção feita por Snege. Eis o que afirmam os autores:

Já hoje as obras de arte como palavras de ordem política, são oportunamente adaptadas pela indústria cultural, levados a preços reduzidos a um público relutante, e o seu uso se torna acessível a todos como o uso dos parques. Mas a dissolução do seu autêntico caráter de mercadoria não significa que elas sejam custodiadas e salvas na vida de uma sociedade livre, mas sim que desaparece até a última garantia contra a sua degradação em bens culturais. A abolição do privilégio cultural por liquidação e venda a baixo preço não introduz as massas nos domínios já a elas anteriormente fechados, mas contribui, nas condições sociais atuais, à própria ruína da cultura, para o progresso da bárbara ausência de relações. Quem no século passado, ou no início deste, gastava para ver um drama ou escutar um concerto, tributava ao espetáculo pelo menos tanto respeito quanto o dinheiro do ingresso. O burguês que queria extrair alguma coisa por si, podia às vezes procurar relacionar-se com a própria obra. (...) Mesmo nos primeiros tempos do sistema, o valor de troca não se arrastava atrás do valor de uso como um mero apêndice, porém o tinha desenvolvido como sua premissa, e isto foi socialmente vantajoso para a obra de arte. A arte mantinha o burguês dentro de certos limites na medida em que era cara. Isto acabou. A sua proximidade absoluta já não mediada pelo dinheiro, para todos aqueles a quem é exibida, é o cume da alienação e aproxima uma à outra no signo da completa reificação. Na indústria cultural, desaparece tanto a crítica como o respeito: àquela sucede a *expertise* mecânica, a este, o culto

efêmero da celebridade.⁶⁷

O caráter artesanal da produção de Jamil Sene também está em íntima relação com a visão do autor sobre a literatura. Ser escritor não se confundia com profissão - era sua condição inevitável. Por isso ele procurou outros meios de subsistir: para garantir independência ao fazer artístico. Mendilow afirmará:

Contudo, a maioria dos romancistas profissionais realmente vivem do que ganham com suas obras; em consequência, nem sempre podem se permitir ignorar suas obrigações editoriais. Isso torna difícil para eles dedicar tanto tempo quanto deveriam ou desejariam à qualidade e ao alcance do seu trabalho, e se um hábil artesanato os capacita a sobreviver na corrente, o valor artístico de suas obras pode ressentir-se.⁶⁸

A certa altura de *Como eu se fiz por si mesmo*, o narrador exclama: “Pago para escrever o que quero com o que ganho para escrever o que não quero”.⁶⁹ Silviano Santiago afirma: “Parece, pois, ser destino da arte crítica e original não conseguir angariar público no seu tempo, sobretudo se o artista se atém aos rigorosos padrões de qualidade exigidos pelo melhor da tradição ocidental [!]. Assim sendo, o artista brasileiro lúcido é obrigado a recorrer à fonte externa de renda, para poder sobreviver com decência”.⁷⁰

Os comentários de Horkheimer e Adorno⁷¹ a respeito da publicidade (atividade profissional oficial de Sene) são bem pouco ou nada favoráveis, sendo vista pelos autores como “princípio negativo” e “aparelho de obstrução”. Mais adiante veremos que

⁶⁷ HORKHEIMER & ADORNO, op. cit., p. 195.

⁶⁸ MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Porto Alegre: Globo, 1972. p. 76.

⁶⁹ SENE, J. *Como eu se fiz por si mesmo*. Curitiba: Travessa dos Editores, 1994. p. 227. (As demais citações da obra virão com a indicação do(s) número(s) da(s) página(s) correspondente(s) entre parênteses.)

⁷⁰ SANTIAGO, S. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 81.

⁷¹ No trabalho que vem sendo citado.

Cristovão Tezza considerou Jamil Snege como “o publicitário brilhante que não fez publicidade de sua própria obra”. Em escritório próprio ou de terceiros, Snege, talentosamente, exerceu a práxis publicitária, e ganhou relativamente bem por isso. Na literatura, era como se tivesse optado por ocupar o posto contrário. Ao ser indagado sobre a razão de escrever, Snege respondeu:

Eu tenho uma dificuldade intrínseca de existir no mundo. Gosto de algo que li há tempos e que defende que a obra de arte é uma espécie de prótese da qual você se socorre para suprir uma certa deficiência ontológica. Assim como existem pernas mecânicas, os dentes postiços, os olhos de vidro, as obras que os artistas produzem têm o mesmo objetivo – torná-los menos incompletos perante o mundo.⁷²

Outro caminho possível para interpretar a opção de Snege pelo pessoal é atentar para a atitude geral dos escritores à época em que ele iniciou sua trajetória na literatura, principalmente se levarmos em conta a proposta temática e estrutural de seu primeiro livro. Conforme Silviano Santiago:

Para descrever o poder reacionário como algo de concreto, dotado de corpo e também de espírito, teve o artista brasileiro (e o intelectual contestador de maneira geral) de se distanciar dele. (...) A boa literatura pós-64 prefere se insinuar como rachaduras em concreto, com voz baixa e divertida, em tom menor e coloquial.⁷³

As características apontadas pelo crítico no plano da composição ficcional desses escritores cabem perfeitamente à prosa de Snege e poderíamos mesmo visualizar sua obra como uma rachadura no concreto da literatura oficial filiada ao mercado.

O crítico José Castello, num artigo escrito por ocasião da morte do escritor curitibano, situa Jamil Snege como um “analista do mercado” ao lado de Raduan

⁷² “Jamil Snege entre...”, p. 173.

⁷³ SANTIAGO, S. “Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64 – Reflexões”. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 18.

Nassar, João Gilberto Noll, Fernando Monteiro e Dalton Trevisan. Procura ele demonstrar que esses escritores – cada um à sua maneira – assumiram um comportamento particular em relação ao mercado que nos obriga a refletir sobre o papel da literatura e do escritor no universo cultural. Quanto à estratégia particular de Snege, Castello encerra seu texto sugerindo que devemos “tomá-la como uma interpretação – radical e ensurdecadora – a respeito daquilo que todos nós que continuamos a escrever estamos realmente fazendo”⁷⁴. Ainda que de maneira implícita, Castello também nos convida a repensar sobre o movimento das produções culturais entre as instâncias que definem o espaço de criação e recepção das obras literárias. Bem sabemos que, hoje, muitos nomes foram transformados em espécies de rótulos, sobrepondo-se, muitas vezes, a importância da figura do escritor, sua representação social, sobre a qualidade de sua escritura.

Ao se afastarem das regras do mercado, aqueles autores (re)conquistam a liberdade criativa imprescindível à realização estética e restituem a literatura à esfera das artes.

Sobre a condição da arte na atualidade, Compagnon aponta:

A arte alcançou a verdadeira auto-suficiência, até então proclamada, mas não realizada. Ela abole toda a fronteira entre o que é aceitável e o que não o é, suprime toda definição, positiva ou negativa do objeto artístico. Ao objeto substitui-se plenamente nossa relação com ele, tendo como consequência, também ela paradoxal, que a liberdade completa da arte comporta uma diminuição dos seus possíveis (...). A liberdade do artista contemporâneo não lhe atribui mais nenhuma responsabilidade social, sendo que o mercado e a mídia cumpriram aquilo que as vanguardas, sempre ambíguas, face à arte de elite, nunca haviam ousado.⁷⁵

⁷⁴ CASTELLO, J. “Jamil, analista do mercado”. In: *Racunho*, Ano 4 – n.35. Curitiba, junho/2003. p. 5.

⁷⁵ COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 125-126.

Entretanto, o que ficou dito acima a respeito dos autores à margem do mercado, não significa a pura e simples sublimação daquilo que produzem, ou, que ignorem o fato de que seus livros fazem parte de um conjunto de criações simbólicas que se inter-relacionam na composição do patrimônio cultural de que fazem parte e do qual surgiram. Lajolo e Zilberman consideram que “A crença na literatura como atividade ou objeto autônomo, separada das bases materiais, técnicas e econômicas, vale dizer, infra-estruturais de sua produção, reforça-se ainda por episódios da vida dos escritores que, erigidos numa espécie de mitologia, dão à teoria uma dimensão de história e veracidade.”⁷⁶ No caso de Jamil Snege, a reconhecida qualidade de seus textos parece ser resultado e não motivo de seu comportamento enquanto escritor. Além do mais, por se tratar de um escritor que construiu sua obra paralelamente ao trabalho com a publicidade, por certo Snege jamais perdeu de vista a dimensão material e econômica da literatura.

Horkheimer e Adorno criticavam Beethoven que, numa situação precária ao final da vida, dependia economicamente de seus últimos quartetos para sobreviver, ao mesmo tempo em que acusava Walter Scott de escrever por dinheiro. Para os teóricos da Escola de Frankfurt, o erro grave do artista consistia em este perder a dimensão econômica de sua produção ou, em outros termos, em perder de vista o caráter mercadológico de sua obra.

O caso de Beethoven não reflete nitidamente a situação de Snege, que jamais dependeu da venda de nenhum de seus livros para sua sobrevivência. Não quero, com isso, dizer que o livro assinado por Snege foge completamente à condição de mercadoria; os poucos livros vendidos pelo escritor – independentemente da forma

⁷⁶ LAJOLO & ZILBERMAN, op. cit., p. 72.

como isso se deu – foram vendidos como mercadoria; mas, é difícil contestar, tais livros constituem uma espécie de “mercadoria controlada”, fora dos domínios plenos da indústria cultural – instituição que Snege olhava com desconfiança.

Se formos revisitar as biografias de alguns dos mais talentosos escritores brasileiros veremos, ou que eles exerciam outras atividades profissionais que garantiam seus ganhos principais, ou que não dependiam exclusivamente do retorno financeiro pela venda de seus livros para sobreviverem. Este é o caso, por exemplo, de Machado de Assis, Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Pedro Nava, Carlos Heitor Cony, entre outros. Entretanto, isso não quer significar a total condenação daqueles que optaram por sobreviver dos frutos da literatura, mas serve para situar Snege entre outros artífices da escritura em termos nacionais. O que os distingue de Snege é o fato de, quase sempre, tais escritores terem permitido a publicação de suas obras em edições normais para os padrões do mercado.

Outra observação que serve para aproximar Snege de mais alguns escritores brasileiros diz respeito ao financiamento próprio de suas edições. A exemplo do autor paranaense, escritores como Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade custearam a publicação de seus primeiros livros⁷⁷. Posteriormente, como é sabido, ao contrário de Snege que, como dissemos, manteve esta decisão durante toda a sua carreira literária, aqueles escritores não recusaram as propostas editoriais que surgiram, e isso não significou a diminuição da qualidade do que vieram a produzir.

Assim, torna-se difícil julgar o posicionamento crítico e ambíguo de Snege em relação ao mercado. Principalmente se lembramos de notórios escritores brasileiros que compactuaram com as leis do mercado e, não obstante participarem do cânone literário

⁷⁷ Devo a informação a Cristovão Tezza, que comenta a esse respeito no trabalho, já citado, sobre Bakhtin (cf. p. 71).

nacional (oficial), diversas vezes foram alvo de críticas contundentes acerca de suas criações, tendo sido acusados pela repetição de temas e fórmulas consagradas nas obras tidas como maiores.⁷⁸

Ninguém pode afirmar com segurança que, se houvesse se submetido ao processo de editoração comum, Senege poderia manter o cuidadoso trabalho com a linguagem, outra marca de sua ficção. Talvez, a verdade esteja mesmo no entrelugar.

⁷⁸ Penso, particularmente, nos nomes de Érico Veríssimo, Nelson Rodrigues, Jorge Amado, Fernando Sabino e Rubens Braga, entre outros.

1.4. A obra – alguns traços

A obra de Snege, tomada em conjunto, reflete justamente seu esforço em defesa da liberdade de criação. O escritor, em seus onze livros publicados, visitou os mais diversos gêneros: novela, conto, romance, ensaio, drama, crônica e poesia. E, mesmo no interior da estrutura de uma de suas obras (o romance autobiográfico, por exemplo) o autor empregava construções típicas de outros gêneros: a prosa como base formal para a poesia; o verso e as marcações do diálogo teatral no romance, e assim por diante. Segundo a opinião de Snege, que afirmava não conseguir ter uma voz única e não se preocupar se estava repetindo uma experiência de texto ou usando uma nova dicção, a literatura mereceria uma abordagem múltipla exatamente para que suas várias facetas pudessem ser exploradas. Além disso, o cenário de criação era propício a tal multiplicidade formal, pois, em se tratando de obra literária surgida após o que consensualmente denominamos Modernismo, há que se ter em mente a questão da fração e desfiguração dos gêneros literários. Conforme assinala José Castello a esse respeito: “As fronteiras entre os gêneros estão rachadas e, em vez de cicatrizá-las ou fechá-las com próteses, como fazem alguns escritores mais crédulos, o caminho que se abre, em vez disso, é o do contágio, o da contaminação. O corpo da literatura perdeu o controle de suas fronteiras – como uma pele que se rasga – e entrou em estado de infecção.”⁷⁹

A linguagem é o elemento que une e confere homogeneidade aos seus estruturalmente diversos livros – *concisão* ou *brevidade irônica* talvez sejam expressões

⁷⁹ CASTELLO, J. “O caminho dos escritores é feito de escombros, balizas envergadas e destroços”. In: *Rascunho*. Ano 4, n. 41. Curitiba, setembro de 2003. p. 19.

adequadas para caracterizar a escritura de Snege. Seus textos são curtos, os capítulos (quando há divisão) são curtos, suas frases são curtas – às vezes, formadas por duas ou três palavras. Essa economia narrativa, como declarou o próprio escritor, foi herdada de sua prática jornalística e do trabalho com o texto publicitário.

Clareza, objetividade, humor e ironia são outras características freqüentemente atribuídas aos textos de Snege. O texto curto, além de recurso formal adotado, era uma preferência do autor, que afirmava sentir-se angustiado diante da experiência com textos mais longos, incomodando-se com a ansiedade de ter que voltar ao mesmo tema de tempos em tempos.

No entanto, a maior qualidade do texto de Jamil Snege parece resultar do tratamento com a linguagem anteriormente referido. O autor foi sempre muito extremoso na escolha do léxico e das referências incorporadas em seus textos. É dessa forma que, na prosa de Snege, a descrição detalhada de alguma cena do cotidiano, às vezes, deixa margem para a metáfora-síntese, para a construção de uma imagem poética de rara sensibilidade. Conforme comentou Wilson Bueno à época do lançamento da novela *Viver é prejudicial à saúde*:

(...) temos de novo, fino privilégio, o prazer de degustar, página por página, mais um irrepreensível inédito de Jamil Snege, escritor a se situar, fácil, entre os poetas que, disfarçados de prosadores, aspiram mais que “dizer” uma história, contá-la, letra a letra, com as armas do coração. E aí está o seu pulo do gato: ultrapassar o verbo, transcender o parágrafo que se quis cena explícita para a síncope epifânica da melhor poesia.⁸⁰

Os encontros e desencontros da vida humana, os acertos e desacertos que marcam a trajetória de cada sujeito, o incongruente e o inevitável no destino das

⁸⁰ BUENO, W. “A vida não tem fim”. [Publicado originalmente no jornal *A notícia*, de 23 de julho de 1998, e acessado no seguinte endereço: <http://www.an.com.br/1998/jul/23/0cro.htm>.]

personagens, enfim, a análise das contradições, dos limites e da possibilidade de transcendência do ser é feita, na obra de Seneque, a partir de uma perspectiva narrativa que permite participarem do enredo a descrição objetiva, o diálogo informal e o comentário irreverente ao lado do olhar do poeta que, na confusão do cotidiano, procura extrair beleza para construir e distribuir por sua prosa imagens sensíveis e imprevistas como essas: “Só sei que não pertenço a esse tempo, que cheguei, simultaneamente, cedo e tarde demais, que talvez nunca devesse ter voltado”⁸¹, ou: “Temos vivido assim, numa dieta de distâncias e sorrisos, sem palavras, pois tudo nos dizemos com os olhos”⁸².

Ainda assim, também encontramos em suas narrativas a observação fria que procura revelar aspectos sombrios da vida e do ser, que arranca o leitor do devaneio e devolve-o à realidade.

Não obstante o leitor seja constantemente convidado a participar da construção do texto (à maneira de Machado, Seneque, muitas vezes, lança mão do elemento retórico de apelo ao destinatário, atribuindo-lhe o papel de co-autor de significados) percebe-se que o autor, em sua intencionalidade, mantém seguro o comando do enredo. Por isso, diante da obra de Seneque, uma tentativa de leitura que procure seguir a tendência teórica que vê o escritor como entidade abstrata, estabelecendo uma distinção rígida entre a pessoa do autor e a figura do narrador, encontrará sérias dificuldades. É um constante debruçar-se sobre a memória, um referir-se a acontecimentos vividos que anima a ficção de Seneque. Mas sua escritura escapa ao confessionalismo, pois há uma decisiva re-elaboração simbólica da experiência transformada em linguagem literária.

Quanto às crônicas de Seneque, o tratamento lírico de fragmentos da

⁸¹ SENEQUE, J. “Sob um céu de tempestade”. In: *Os verões da grande leitoa branca*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2000. p. 16-17.

⁸² SENEQUE, J. *Viver é prejudicial à saúde*. Curitiba: Ed. do Autor, 1998. p. 76.

realidade que servem de assunto para seus textos leva-nos a pensar no escritor como um poeta disfarçado de cronista (o que talvez permita aproximá-lo do Drummond prosador). Nesse gênero está concentrada toda a habilidade do escritor no emprego de recursos discursivos variados que transformam a linguagem do cotidiano, a conversa informal em observações poéticas elaboradas sobre o inusitado das situações que permeiam o viver diário.

O humor serve como uma espécie de refletor que ilumina recantos obscuros captados por um olhar que trespassa a aparência do real em busca de sentidos profundos. Entre outros temas, estão presentes nas crônicas de Snege: o lado patético e animalesco do comportamento humano em busca de justificção para a existência; a banalização dos gostos e hábitos do homem contemporâneo; a análise da fragilidade dos sentimentos e das relações amorosas; a crítica ao sistema de produção cultural; as neuroses da sociedade pós-moderna e o culto exagerado ao medo; os conflitos surgidos das diferenças entre os sexos, da convivência homem x mulher (no caso, pode-se ler “versus” mesmo); a dissolução da individualidade, a negação do eu perante a irracionalidade e ao delírio coletivo; a percepção da passagem do tempo e seus efeitos sobre a consciência individual; as contradições do cenário político; a mesquinhez irmanada ao impulso consumista desenfreado; a reflexão sobre o ato solitário de escrever. Outro tema de grande destaque em suas crônicas refere-se à reflexão sobre as contradições do cenário urbano.

Na maior parte dos livros de Snege, Curitiba destaca-se como o principal cenário onde se movimentam as personagens. Apesar de o autor ter declarado não reconhecer uma presença muito específica daquela cidade em sua obra, a capital paranaense (“referência forte, senão direta, fornecedora de alguns traços de sensibilidade e de

percepção”, nas palavras do próprio Snege⁸³) serve como pano de fundo ou tema de alguns contos (*Em busca de Rostropovich*); romances/novelas (*Tempo sujo*, *Como eu se fiz por si mesmo*, *Viver é prejudicial à saúde*) e de crônicas, nas quais são explorados os encantos e desencantos da cidade em seu ceder-negar espaço para a realização individual e a conseqüente condenação ao auto-exílio (*Como tornar-se invisível em Curitiba*, *Canto de amor e desamor a Curitiba*, *A cidade de nossos exílios*, entre outras). A imagem de Curitiba captada pelo olhar irônico do autor funciona como uma espécie de desconstrução do discurso oficial sobre essa cidade, discurso que se acostumou (e nos acostumou, talvez) a vê-la como a capital dos valores positivos diversos. Entretanto, isso que pode sugerir um retrato desconsolador de Curitiba reflete, na verdade, a tentativa de Snege de desmistificar ou revelar o relativismo de opiniões cristalizadas que esquecem ou ignoram aspectos significativos da realidade de quem vive o dia-a-dia da cidade.

A irreverência do olhar do cronista também se assenta sobre uma certa dose de non-sense e surrealismo, com jogos de zoomorfização e antropomorfização. O disfarce intelectual e o apego aos mitos são revelados como faces do desejo de anular a natureza animalesca do homem, cujos instintos volta e meia manifestam-se, abalando o mundo das convenções. Na maioria das vezes, o narrador participa do mundo observado, dotando seu relato de maior verossimilhança e, quando se ausenta, adquire maior capacidade de descrição dos detalhes observados.

A crônica é, ainda, o espaço onde o escritor permite sua auto-exposição (como ficou dito anteriormente: a própria doença que o vitimou passou a figurar como tema de seus textos), tanto em termos de sua personalidade quanto em termos do papel social

⁸³ In: SABBAG, R. “À espera do mar redondo” (entrevista). *Revista CULT*. Ano VI. n. 62, outubro de 2002. p. 10.

que detinha, não poupando a si mesmo da análise nem um pouco alentadora. Afinal, segundo afirmação de Snege, a literatura não deveria ser feita para servir como “sacerdócio de redenção da humanidade”. Apesar dessa visão particular do autor, devo concordar com a opinião de Reynaldo Damazio ao sustentar que: “O leitor que descobre os textos de Snege certamente será redimido da escuridão e da mesmice”⁸⁴.

Presente em seus textos, Jamil Snege fez de sua busca pessoal, de sua interpretação do real através da arte literária, a busca de todos os que marcam sua trajetória no mundo por aquela tentativa de transcender o real através da imaginação. A obra literária de Snege está bem próxima da definição de Anatol Rosenfeld para a criação ficcional: “A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar (...) a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo”.⁸⁵

Assim, ao modo particular como Sainte-Beuve via Molière entre os escritores do século de Luís XV - forçando um pouco os termos -, no quadro da literatura paranaense sinto-me à vontade para situar Jamil Snege como um desses “exemplares inesperados com os quais nunca deixamos de nos admirar”.⁸⁶

Compagnon ressalta, em diversos pontos de sua obra, que a teoria da literatura é uma escola de relativismos, não de pluralismos, e que devemos sempre fazer nossas escolhas. Uma de minhas escolhas é pela paixão, pela leitura da literatura como um dos últimos prazeres solitários que nos resta - exercício de paixão (nos dizeres de Harold Bloom⁸⁷).

⁸⁴ DAMAZIO, R. “Realismo absurdo”. *Revista Cult*. Ano IV, n. 46. maio de 2001. p. 35.

⁸⁵ ROSENFELD, A. “Literatura e personagem”. In: CANDIDO, A. (et. al.) *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 48.

⁸⁶ Cf. COMPAGNON, *O demônio da teoria...*, p. 238.

⁸⁷ Ad tempora. In: BLOOM, *Como e por que ler*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Se o mistério permanece, a busca por um sentido é o que parece justificar a existência e nossos projetos.

1.5. Aqui se faz, aqui se (a)paga: ironias do mercado

Pois só o triunfo universal do ritmo de produção e de reprodução mecânica garante que nada mude, que nada surja que não possa ser enquadrado. Acréscimos ao inventário cultural experimentado, são perigosos e arriscados.

Horkheimer e Adorno

Talvez eu devesse mudar o título deste capítulo e, ao invés de escrever 'Quem tem medo de Jamil Snege?', perguntar 'De quem Jamil Snege tem medo?'. Um dos maiores méritos da atitude de Snege – e que se reflete nos temas abordados em seus livros – é a resistência à ideologia dominante de nossa época.

Já em meados do século passado, Morin apontava a existência de “um estado híbrido e incerto, marcado pela decadência de uma legitimidade cultural sem que [houvesse] afirmação de uma nova legitimidade.”⁸⁸ A questão central para o filósofo era se não poderíamos inscrever a decadência da legitimidade de um mito cultural em uma decadência da legitimidade mais ampla que corresponderia à validade, à universalidade e à racionalidade de nossa cultura. Tal estado de crise e incerteza acompanhou o século XX até o seu termo e parece ter-se tornado o cenário natural da cultura contemporânea. O mesmo autor afirma que o artista, na atualidade

...se sente ameaçado diversamente, e ao mesmo tempo pelo uso burguês da cultura, pela produção capitalista, pela democratização cultural, pela burocratização cultural. Mais profundamente ainda, o artista ou intelectual ressentem as carências das sociedades modernas, o movimento sísmico de um mundo levado para o caos. A vontade de ruptura se afirma, não mais apenas nestas margens em que vivia a boêmia e onde vivem agora microssociedades isoladas ou dissidentes, mas à espera

⁸⁸ MORIN, op. cit., p. 202.

ou em busca de outro sistema global, de uma anticultura radical que seja a verdadeira cultura.⁸⁹

O fenômeno de espetacularização da vida, sem dúvida, não é algo muito recente. Mas, nos dias atuais, a mídia tem como nunca difundido a idéia de que o sucesso, o reconhecimento público é a única via para garantir legitimidade ou autenticidade a qualquer projeto individual.

Antes mesmo do surgimento da TV, Horkheimer e Adorno observavam o seguinte a respeito do sucesso: “Assim se modifica a íntima estrutura da religião do sucesso, a que, por outro lado, estritamente se prende. Em lugar da via *per aspera ad astra*, que implica dificuldade e esforço, cada vez mais penetra a idéia de prêmio”.⁹⁰ E mais adiante: “Mas a prática de prêmios já se depositou no comportamento dos consumidores. Enquanto a cultura se apresenta como homenagem, cuja utilidade privada e social permanece, ademais, fora da questão, a sua recepção se torna uma percepção de chances”.⁹¹

Numa época em que escritores já disputam com atrizes e modelos a capa de uma revista, a opção pelo anonimato parecer ser a resistência possível, a resposta negativa que Snege dá à sociedade do espetáculo (“em que a dissolução de distinções entre o real e o que o representa pode destruir a possibilidade de crítica política”⁹²) e do consumo massivo – consumo ditado pelo marketing em torno de nomes e tendências.

A respeito dessa questão do nome próprio que toma as características de rótulo ou etiqueta, Horkheimer e Adorno comentaram:

⁸⁹ MORIN, op. cit., p. 92.

⁹⁰ HORKHEIMER & ADORNO, op. cit., p. 181.

⁹¹ Ibid., p. 196.

⁹² CONNOR, op. cit., p. 109.

O próprio nome que mais se liga à magia, hoje sofre uma transformação química. Transforma-se em etiqueta arbitrária e manipulável (...). Os nomes de batismo, resíduos arcaicos, foram elevados à altura dos tempos, sendo estilizados como siglas publicitárias (...) ou sendo estandardizados coletivamente. Soa como antiquado, ao invés, o nome burguês, o nome de família, que, em lugar de ser uma etiqueta, individualizava o seu portador em relação à sua própria origem.⁹³

Com o gradativo desenvolvimento do processo de produção e distribuição do livro no mercado editorial brasileiro – resultado, em grande parte, dos investimentos internacionais nos diversos setores da economia – as grandes editoras passaram a incorporar estratégias de publicidade semelhantes às das empresas de outros ramos. Além de uma atenção ao apelo visual através de capas cuidadosamente elaboradas por profissionais especializados nas atividades relativas à edição de arte e projeto gráfico, tornou-se comum a promoção de eventos de divulgação dos principais lançamentos, num ritual que geralmente inclui: sessão de autógrafos, debates públicos, participação do escritor em feiras e bienais, além de entrevistas para rádio, jornal e TV. As aparições públicas do escritor substituem a antiga aura pelas baforadas de sucesso instantâneo proporcionadas pela mídia.

Em texto de 10 de novembro de 2002 - alguns meses antes de seu falecimento -, Jamil Snege, com um tom de ironia e ressentimento, discorreu sobre o súbito interesse da imprensa a seu respeito, num jogo ficcional de perguntas e respostas que denominou de “Auto-entrevista”. No fragmento a seguir, o escritor destaca elementos periféricos, exteriores à obra literária como responsáveis pela atenção dispensada pela mídia:

P – Você tem sido solicitado para várias entrevistas ultimamente. A que atribui esse interesse?

R – Ao câncer, em parte. O câncer me empresta uma aura trágica. As pessoas gostam disso. Você só assiste ao lançamento de um foguete porque sabe que ele

⁹³ HORKHEIMER & ADORNO, op. cit., p. 199-200.

pode explodir.

P – Nada tem a ver com a qualidade de sua obra?

R – Talvez tenha, também. Eu e muitos outros fazemos parte de uma espécie de reserva técnica da literatura...

P – O que vem a ser isso?

R – Ficamos chocando nossos ovos, anos e anos, num quase anonimato. De repente, na falta de novidades, alguém nos lança para os nossos 15 minutos de fama.

P – Isso é bom ou ruim?

R – Se você se mantiver além dos 15 minutos, é bom. Mas isso nem sempre acontece. A mídia tem um metabolismo muito rápido. Você precisa tirar um coelho da cartola a cada momento para permanecer em cena.

P – Lançar novos livros, por exemplo?

R – Não só. Precisa criar acontecimentos em torno de seu nome. Ganhar prêmios, envolver-se em disputas, descer o pau em algum monstro sagrado das letras. Ou anunciar, no auge da fama, que decidiu abandonar definitivamente a literatura.⁹⁴

Compagnon assim comenta sobre a “identificação do livro com o escritor e do escritor com a imagem pública”:

A dessacralização da arte desemboca, curiosamente, na fetichização do artista, porque este representa, em sua própria pessoa, em seu corpo, tudo o que fica como critério da arte (...). A obra repousa na sua assinatura, fazendo do artista o lugar da arte. Um quadro é uma imagem, não importa qual, levando uma assinatura. Esta é o equivalente de uma marca de fábrica para os objetos manufaturados (...). E o renome de um artista se adquire pela promoção publicitária do artista, pelo marketing de uma imagem.⁹⁵

Um dos últimos episódios da guerra comercial do livro tem sido o fenômeno 'séries/coleções', em que cada uma das principais editoras escala um time de autores em voga para escrever um título sobre ou sob determinado tema. Paralelo a isso, aparecem

⁹⁴ SNEGE, J. “Auto-entrevista”. In: *Jornal Gazeta do Povo* – Caderno G. Curitiba, 10/11/2002.

⁹⁵ COMPAGNON, *Os cinco...*, p. 97.

as costumeiras reedições de autores consagrados, juntamente com a publicação de inéditos e de obras completas.

Num artigo escrito em meados de 2001, Fábio Marchioro chamava a atenção para a quantidade de relançamentos programados pelas editoras brasileiras e incluiu o nome de Snege em sua análise crítica do que considerou como uma insistência editorial (dispendiosa) em republicar autores clássicos:

Onze páginas na Bravo foram dedicadas a relançamentos e clássicos, e uma página para Jamil Snege. Jamil, cuja escrita é chamada, na mesma revista, de “concisa, radical e fabulosa”. Além disto, o que mais diferencia Snege destes clássicos? É que agora eles estão sendo relançados com capa mais bonita do que a anterior, nova diagramação, papel de maior qualidade (mais caro), impressão melhor, prefácio de alguém famoso e um imenso e dispendioso esquema publicitário.⁹⁶

É certo que, num país como o Brasil, onde a cultura do livro e o hábito da leitura continuam sendo privilégios de uma pequena parcela da população alfabetizada, há muito pouco o que lamentar desse movimento editorial – talvez, apenas, uma sensível queda na qualidade do que vem sendo produzido.

A respeito das interferências sobre a produção literária, Lajolo e Zilberman destacam os efeitos que agentes intermediários exercem sobre o resultado final da escritura⁹⁷:

Muito embora o tripé autor/obra/público continue a ser básico na configuração de um sistema literário, as mediações entre os três pontos são muito variadas e, por vezes, determinantes das relações de escrita e de leitura que se estabelecem

⁹⁶ MARCHIORO, F. “Relançamentos: um esporte nacional”. [Extraído do site *Parágrafo – O manual de sobrevivência do novo escritor*: <http://www.paragrafo.org/artigos/arquivo/000002.php>.]

⁹⁷ Preferimos, aqui, o termo ‘escritura’ à ‘escrita’ (conforme utilizam as autoras logo citadas) com base nos argumentos de Leyla Perrone-Moysés a respeito de sua tradução de *Aula*, do escritor francês Roland Barthes. Segundo a tradutora, para Barthes, a escritura é a escrita do escritor, designando “todo discurso em que as palavras não são usadas como instrumentos, mas postas em evidência (encenadas, teatralizadas) como significantes”. [PERRONE-MOISÉS, L. “Lição de casa”. In: BARTHES, R. *Aula*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 2001. p. 75.]

entre quem escreve e quem lê e, respectivamente, o produto resultante da escrita ou o produto deflagrador da leitura.⁹⁸

Além disso, é necessário ressaltar o caráter pouco democrático de tal movimento, já que o aumento no número de lançamentos, muitas vezes, não significa maior acesso da população ao livro. Ainda no mesmo artigo acima citado, Marchioro lembra que:

Se o ato de relançar clássicos fosse realmente encarado como uma missão de escopo cultural (...) com o objetivo de levar cultura às massas, estas obras estariam sendo vendidas para o público em papel jornal, em edição de bolso. É assim que se leva cultura para o povo: barateando seu acesso. Vendendo livros em bancas de jornais. Esqueça a capa dura de couro, o tamanho padrão, os filetes de ouro e o papel sem borrão. (...) O que se gasta com a publicação de “medalhões”, poderia ser usado para publicar dezenas de novos autores.⁹⁹

No início da década de 80, Silviano Santiago descrevia de maneira incisiva o quadro de circulação do livro no Brasil; descrição esta que, na maioria dos aspectos, continua válida até hoje:

O livro é, pois, objeto de classe no Brasil e, incorporado a uma rica biblioteca particular e individual, é signo certo de *status* social. Como tal, dirige-se a uma determinada e mesma classe, esperando dela o seu aplauso e a sua significação mais profunda que é dada pela leitura, leitura que se torna um eco simpático de (auto)revelação e de (auto)conhecimento. (...) O objeto livro, pelo seu preço, é de circulação escassa numa sociedade de classes, onde o poder aquisitivo da massa é praticamente nulo. Ao contrário dos “aparelhos” da comunicação de massa, ele só se concretiza como saber sob a forma de estoque. Ele não é uma “tela” onde se imprimem objetos novos e gratuitos. Cada novo texto é um outro livro a ser comprado. A socialização do livro se encontra na biblioteca pública, de responsabilidade do Estado. Entre nós, o lugar biblioteca pública, às vezes por não existir, às vezes por ser pouco estimulante pelos excessos e dificuldades burocráticas, vive de abnegados e moscas. Além do mais, a nossa tradição é a da biblioteca particular. De ricos. O público do livro, constituído por pessoas que saibam ler, e mais: que possam retirar prazer da palavra escrita, é reduzidíssimo num país onde a taxa de analfabetos ou de mobralizados é astronômica.¹⁰⁰

⁹⁸ LAJOLO & ZILBERMAN, op. cit., p. 164.

⁹⁹ MARCHIORO, op. cit.

¹⁰⁰ SANTIAGO, op. cit., p. 28; 72.

Mas, diante desse quadro, poderíamos indagar sobre o espaço reservado para aquele tipo de literatura e para aqueles escritores que não têm como preocupação imediata o lucro e/ou o renome, e continuam voltados para as antigas, ou novas, questões específicas da arte literária; aqueles que, conforme Castello,

...às cegas, ignoram tanto as pressões de venda, como os antigos cânones ressuscitados e, aferrando-se a sua solidão, insistem em perseguir um caminho particular (...) aqueles que têm uma voz pessoal (...) cuja escrita não pode ser reduzida, nem manipulada, não precisa ser adjetivada, ou classificada, pois apenas é (...) aqueles que fazem da literatura um espaço de luta e desafio, mas que já não se deixam iludir, também, pelas miragens da novidade.¹⁰¹

Na opinião expressa por Flora Süssekind, uma das principais funções da crítica seria a de olhar

com desconfiança para a necessidade de diluição do próprio projeto estético e para a autopromoção como molas mestras da criação literária em tempos marcados pela lógica do consumo. E talvez seja mesmo essa uma das principais funções da crítica nos próximos anos: atuar como uma “não-semelhante”, capaz de olhar com desconfiança para as banalizações impostas pelas leis do mercado à produção literária e a um intelectual constantemente impelido a se converter ele mesmo em garoto-propaganda.¹⁰²

Não somente as grandes editoras se beneficiaram com a ampliação do mercado. A maior abertura econômica possibilitou, nos últimos anos, o surgimento de diversas editoras menores, bem como das associações de autores e o fortalecimento das editoras universitárias. Um dos aspectos mais significativos com relação a esses novos veículos é a gradativa descentralização dos centros editoriais, uma vez que as novas editoras espalham-se para além do grande eixo Rio-São Paulo, especialmente, nos estados da região Sul, Minas Gerais e algumas regiões do Nordeste. Vale destacar também que a

¹⁰¹ CASTELLO, “O caminho...”, p. 19.

¹⁰² SÜSSEKIND, op. cit., p. 154-155.

internet, além de ser o meio mais recente de produção e divulgação da literatura, tem permitido a articulação de intelectuais, artistas, pesquisadores e outros interessados no assunto que têm realizado a experiência de transpor o universo virtual e executar projetos como: as cooperativas editoriais, a publicação de jornais e periódicos literários, a organização de antologias poéticas, entre outros.

No caso do Paraná e, especificamente de Curitiba (embora não seja esse o fator efetivo que atue diretamente sobre a baixa circulação dos livros de Snege), é necessário lembrarmos a ausência de uma tradição editorial, ao contrário do que acontece em outras capitais brasileiras como, por exemplo, Porto Alegre, Belo Horizonte, além, é claro, de São Paulo e Rio de Janeiro. No artigo de Ana Maria Tonial - que aborda essa questão - encontramos algumas colocações interessantes¹⁰³ a respeito da circulação da obra de autores paranaenses no interior do próprio estado, especialmente no trecho em que a autora destaca uma iniciativa da Criar Edições, do catarinense Roberto Gomes, que publicou o livro de Snege *Como tornar-se invisível em Curitiba*:

Para o diretor da Criar Edições, Roberto Gomes, diferente de São Paulo, Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Bahia, o Paraná não tem história editorial, o que motiva muitos autores daqui procurarem editoras de fora. "Isto mostra que falta uma política estadual voltada ao livro." Até mesmo a educação paranaense contribui para que autores da região sejam pouco ou nunca lidos em sala de aula, indicando escritores de outros Estados.

Na tentativa de reverter este quadro, a editora enviou em 2000, folheto informativo para 30 escolas de ensino médio de Curitiba com o título: "Professor: Leia e Recomende um Escritor do Paraná", com a transcrição de crônicas, currículos e fotos dos autores e das capas de livros escritos por Carlos Dala Stella, Roberto Gomes e Jamil Snege. "Queremos que a Secretaria de Cultura estimule a leitura de escritores paranaenses", afirma. Na sua opinião, só assim as editoras estaduais têm condições de se firmar no competitivo mercado editorial. Folhetos serão enviados ainda para escolas de outros municípios. "Existem autores que são simplesmente ignorados. Isto reflete editorialmente."¹⁰⁴

¹⁰³ Inclusive, por haver referência à obra de Jamil Snege.

¹⁰⁴ TONIAL, A. M. "Editora retorna ao mercado com importantes obras". [Publicado no caderno cultural *Anexo do Jornal A notícia*, de 18/03/2001: <http://www.an.com.br/2001/mar/18/0ane.htm>.]

O acervo da ficção e da poesia brasileira tem sido renovado, em grande parte, por lançamentos realizados através daquelas pequenas editoras, que configuram a alternativa mais viável para novos escritores e para os que não encontram espaço no concorrido mercado das editoras de grande porte.

Esse não é bem o caso de Jamil Snege que, conforme foi dito, logo no início de sua carreira, recebeu o convite de uma editora do Rio de Janeiro para publicar seu primeiro livro, o que permitiria o lançamento de sua literatura em âmbito nacional. Sua escolha por financiar, ele próprio, a edição de seus livros, ou contando apenas com a colaboração de amigos e familiares - como é o caso do jornalista Fábio Campana, da Travessa dos Editores; do escritor e artista plástico Roberto Gomes, da Criar Edições; do seu filho, o fotógrafo Daniel Snege; e da psicóloga Vera Bachmann, sua esposa e sócia, tendo, inclusive, assinado a capa de alguns de seus livros -, foi uma decisão inteiramente deliberada. Conforme observou com propriedade Cristovão Tezza: “O publicitário Jamil, aliás um publicitário brilhante, jamais fez publicidade da própria obra. Em todo esse modo de viver a literatura perpassa a idéia de “atitude”, o ato de escrever não como o ato de produzir bens de cultura, inseridos confortavelmente num mercado de livros, mas como uma expressão existencial.”¹⁰⁵ Na sequência do mesmo texto, Cristovão faz sua interpretação particular da atitude de Snege, considerando-a como algo típico dos produtores culturais curitibanos: “Há nessa atitude, que considero curitibaníssima, um misto de pudor e timidez, uma certa idéia docemente provinciana de que ‘aparecer’ é algo agressivo, ou, igualmente, é algo que nos deixa desarmados à mercê do olhar alheio. É melhor, é mais seguro nos escondermos.”¹⁰⁶

¹⁰⁵ TEZZA, “Um olhar...”.

¹⁰⁶ Id.

Assim, independentemente dos fatores realmente envolvidos na escolha pelo anonimato, a obra de Snege, lançada à margem do sistema, é ela mesma uma espécie de obstáculo às tendências fortes que se situam e permanecem no centro desse sistema, funcionando como questionamento dos valores que regem a sociedade atual, ao mesmo tempo em que nos obriga a refletir sobre o próprio fazer/consumir literário.

Em seus ensaios sobre a cultura de massas no século XX, Morin tece algumas observações sobre o antagonismo cultural existente entre a marginalidade e a oficialidade; entre o que ele chama de enzima (o indivíduo ou grupo criador) e a instituição reguladora dos produtos culturais:

Há simbiose e conflito entre a criação, que depende dos artistas, escritores, etc., e a produção (edição, jornal, sociedades cinematográficas, estações de rádio e televisão). A *intelligentsia* não é a senhora dos seus meios de produção, e, portanto, há nela uma dupla virtualidade de revolta: por uma parte, contra as classes dominantes que a domesticam ao mesmo tempo em que a adulam, assimilando suas obras mas rejeitando as enzimas; por outro lado, contra os proprietários dos meios de produção e difusão culturais.¹⁰⁷

Para o sociólogo francês, a estrutura cultural com relação ao código - no nosso caso, a obra literária - define-se por uma coexistência complementar e antagônica entre criadores e usuários (consumidores privilegiados).¹⁰⁸

Na resenha publicada à época do lançamento de *Viver é prejudicial à saúde*, o crítico e escritor paranaense Wilson Bueno (amigo íntimo de Snege), com a irreverência que lhe é característica, assim comentou a situação de Jamil Snege:

¹⁰⁷ MORIN, op. cit., p. 84. [Morin considera *intelligentsia* “a classe que, nas sociedades modernas, produz e sustenta, renova, não apenas a cultura ilustrada, mas também as ideologias religiosas, nacionais, sociais (...). Sob este aspecto ela é a um tempo alienada, autônoma e incerta com relação às outras classes sociais. A cultura ilustrada, que para as classes superiores é um enfeite, um luxo, um lazer, para a *intelligentsia* é sua substância e sua experiência” (p. 83-84). O conceito de *enzima*, por sua vez, diz respeito à criatividade artística que, muitas vezes, “vem das fronteiras anônimas ou marginais da ordem social” (p. 86).]

¹⁰⁸ Cf. op. cit., p. 86.

À margem do macro (macro?) circuito editorial tupiniquim, Snege segue sendo um insistente perguntador do mistério demais que há nas letras, este vício a que nos aferramos desde sempre. (...) Jamil Snege ocupa hoje, se bem que à margem, o lugar que invariavelmente foi dele: o de importante escritor neste fim de século o mais das vezes chué em que vige o sanatório das letras brasílicas.¹⁰⁹

A escolha de Jamil Snege por publicar seus livros em edições modestas – talvez pudéssemos considerar 'caseiras', na medida em que a produção se efetua em limites muito estreitos, envolvendo a participação de pessoas de seu convívio íntimo – acaba por colocá-lo numa situação aparentemente ambígua. As observações de Flora Süssekind sobre as possibilidades que apresentavam para o escritor brasileiro em meados da década de 80 auxiliam-nos na compreensão da escolha de Snege:

... na definição de um perfil intelectual para o escritor brasileiro dos anos 80 fica difícil ignorar sua posição frente ao mercado e suas exigências e à crescente industrialização de nosso sistema editorial. E se nos anos 70 a censura e a cooptação foram a trilha dupla a ser percorrida por uma produção cultural impelida a um diálogo constante com um Estado ora repressor, ora mecenas, a década de 80 introduz outro fiel nessa balança: a lógica do mercado. Com isso, abre-se outra trilha igualmente dupla. Não a da censura, mas a da profissionalização. Apontando de um lado para a possibilidade de dedicação exclusiva ao trabalho literário e de outro para o servilismo diante das leis de venda, para um mergulho arriscado no banal.¹¹⁰

A ambigüidade de que falávamos ressalta, por exemplo, ao flagrarmos o escritor reclamando da cegueira do sistema cultural, que não permite visibilidade alguma aos artistas de real talento. Esse é o tema do texto que abre e empresta nome ao livro *Como tornar-se invisível em Curitiba* (2000) – volume que reúne uma seleção das crônicas que Jamil publicava, quinzenalmente, no jornal *Gazeta do Povo*. Posicionando-se como uma espécie de consultor, Jamil começa fornecendo algumas sugestões irônicas aos

¹⁰⁹ BUENO, op. cit.

¹¹⁰ SÜSSEKIND, op. cit., p. 152-153.

interessados em conquistar invisibilidade em Curitiba:

Você pode começar treinando numa dessas manhãs de muita neblina, à margem de um lago ou num bairro bem afastado do centro (...). Esteja você com a síndrome do pânico ou com o coração amargurado, existe um método muito mais eficiente para tornar-se invisível em Curitiba do que essas deambulações pelos ermos da cidade. Embora não esteja ao alcance de todos, convém conhecê-lo, já que é absolutamente infalível e seus resultados surpreendentes. Primeira condição: você precisa ter talento genuíno.¹¹¹

Antes de qualquer esforço interpretativo acerca do fragmento transcrito convém lembrar, aqui, o conselho de Kierkegaard ao afirmar que “um irônico deve ser sempre compreendido à distância”¹¹². Embora o trecho inicial da crônica possa sugerir a idéia de um escritor ressentido com um ambiente que é inóspito às realizações de indivíduos genuinamente talentosos, devemos levar em conta a nítida reflexão crítica que o autor realiza sobre o processo de legitimação e eleição dos produtores culturais, isto é, daqueles que conquistam ou recebem uma vaga na disputada esfera do reconhecimento público. Sartre indica que “(...) é nas sociedades instáveis, e quando o público se distribui por diversas camadas sociais, que o escritor, dividido e descontente, inventa explicações para as suas angústias.”¹¹³ A aparente ambigüidade desfaz-se se considerarmos a provável hipótese de que a visibilidade pretendida pelo escritor não se situa nos quadros e sob os parâmetros do cenário cultural que ele descreve – um cenário em que os mecanismos de legitimação e reconhecimento mostram-se deformados, senão, saturados. Note-se a análise de Silviano Santiago sobre a condição do artista na sociedade de consumo:

O ser artista profissional na nossa sociedade de consumo não é condição apenas de

¹¹¹ SNEGE, J. *Como tornar-se invisível em Curitiba*. Curitiba: Criar Edições, 2000.

¹¹² KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de ironia, constantemente referido a Sócrates*. Petrópolis: Vozes, 1991. p. 51.

¹¹³ SARTRE, op. cit., p. 74.

ascensão econômica (ter “profissão” liberal entre liberais), não é condição apenas de conquista de liberdade individual (ter profissão “liberal” entre liberais), é antes de mais nada o sentimento de sujeição contratual às mais tortuosas ordens e mais lucrativas exigências das leis de mercado. Como deus, o mercado escreve certo por linhas artísticas tortas.¹¹⁴

Em sua última entrevista, concedida à Revista *Et Cetera*, ao ser indagado - quanto ao aspecto quantitativo de seus títulos publicados - se não estaria defendendo uma volta à aura para o livro, Jamil Snege comentou: “eu nunca pretendi concorrer com as sandálias havaianas”¹¹⁵. O tom sarcástico do comentário não anula a lucidez crítica sobre a diferença de valores entre o que o escritor produz e os demais bens que abastecem o mercado.

O caminho interpretativo abre-se mais um pouco diante de uma descrição da atual configuração do mercado, como esta, que nos dá José Castello: “O mercado, agora, pressiona a literatura e os escritores, deles exige funcionalidade, senso prático, clareza de propósitos – tudo aquilo, enfim, que à arte não interessa. Aos escritores sérios resta escrever contra o mercado, não para ser ‘do contra’, mas porque a ele, no geral, só interessa o previsível.”¹¹⁶

Comentando sobre o processo de profissionalização dos escritores brasileiros em meados da década de 80, Flora Süssekind comentava que eles tinham que passar a conviver

... com a idéia de que o livro, mais do que objeto cultural, na presente ótica mercantil, é uma mercadoria vendável e lucrativa. Daí, a necessidade de dialogar agora não apenas com os próprios pares ou com um leitor cúmplice, mas com um público de traços mais indefinidos, anônimos, e passíveis de registro unicamente pelos índices de vendagem. Índices que, por sua vez, criam um outro regime de valoração da obra literária. Baseado não mais em critérios sobretudo estéticos, mas

¹¹⁴ SANTIAGO, op. cit., p. 79.

¹¹⁵ “Jamil Snege entre...”, p. 174.

¹¹⁶ CASTELLO, “O caminho...”, p. 19.

fundamentalmente em flutuações mercadológicas.¹¹⁷

Assim, na crônica *Como tornar-se invisível em Curitiba*, o escritor, mais que estar reclamando para si a visibilidade fácil dos meios de divulgação cultural, parece revelar como o reconhecimento pode afetar a produção artística, e o que ele reivindica deve estar próximo do conceito de fama explicado por Pedro Lyra, sob inspiração das idéias de Bertold Brecht em *Estudos sobre o teatro*:

A fama sem a qual se torna difícil escrever, a fama que é válida, que é necessária, é o reconhecimento crítico/popular, ou seja: a repercussão ideológica da obra – a idéia se fecundando na aceitação pública e se irradiando sobre outros seres, sobre a própria sociedade, através do que a cosmovisão do poeta se desdobra e, com isso, ele se afirma como agente cultural.¹¹⁸

Em “O autor como produtor”, Walter Benjamin defendeu a idéia de que a exigência imposta ao escritor seria o dever de refletir sobre sua posição no processo produtivo. O questionamento central de Benjamin deslocava o interesse em verificar como a obra literária se situa no que diz respeito às relações de produção da época para a questão de como ele se situa no interior dessas relações. No mesmo trabalho, o autor alude “à diferença essencial que existe entre abastecer um aparelho produtivo e modificá-lo”¹¹⁹.

Nos escritos teóricos e jornalísticos sobre a arte cinematográfica é freqüente encontrarmos a expressão “cinema de autor” como designativo das produções individuais realizadas nesse campo que se destacaram em razão das singularidades criativas de seus produtores. Sob certos aspectos, a obra de Snege reivindica para si essa

¹¹⁷ SÜSSEKIND, op. cit., p. 150.

¹¹⁸ LYRA, P. “Ideologia”. In: JOBIM, J. L. (org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 170.

¹¹⁹ BENJAMIN, W. “O autor como produtor”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 127-128.

condição ao resistir em compactuar com as regras ordinárias¹²⁰ da indústria cultural. No artigo citado, José Castello considera que: “Ao recusar tanto as regras, quanto as regalias do mercado, Snege optou pelo precário, o limitado, o pessoal, o intransferível e também o inconfundível que marca o livro ‘de autor’”¹²¹. Nas palavras de Sartre: “Quando ele mesmo [o escritor] começa a forjar as ficções que publica, passa a enxergar a si próprio: descobre ao mesmo tempo a sua solidão quase culposa e a gratuidade injustificável, a subjetividade da criação literária”.¹²²

A produção industrial do livro possibilitou a sua disseminação enquanto objeto de consumo entre as massas ao mesmo tempo em que promoveu o gradativo apagamento das diferenças dos valores intrínsecos que esse objeto possui enquanto produção artística. Segundo Raymond Williams:

É na prática impossível separar o desenvolvimento do romance, como uma forma literária, da economia altamente específica da publicação de ficção. Isso foi verdade com muitos efeitos negativos (com frequência isolados e projetados como simples modificações de sensibilidade ou técnica) desde a década de 1890 pelo menos, embora os efeitos diretamente negativos sejam hoje muito mais evidentes.¹²³

Para o crítico, a prática da análise de feições sociológicas do romance deveria sempre incluir esse fator diretamente econômico que, segundo ele, por motivos ideológicos seria habitualmente excluído.

Sobre o processo de instituição da indústria cultural e a constituição de seus elementos e produtores, Horkheimer e Adorno afirmaram:

¹²⁰ A ambivalência semântica do termo é intencional e parece-me pertinente.

¹²¹ CASTELLO, op. cit.

¹²² SARTRE, op. cit., p. 105.

¹²³ WILLIAMS, op. cit., p. 139-140.

A indústria cultural pode-se vangloriar de haver atuado com energia e de ter erigido em princípio a transposição – tantas vezes grosseira – da arte para a esfera do consumo (...) e de haver melhorado a confecção das mercadorias. Quanto mais total ela se tornou, quanto mais desapiedadamente obriga cada marginal à falência ou a entrar na corporação, tanto mais se fez astuciosa e respeitável.¹²⁴

Jamil Snege, ao optar pela produção pessoal, coloca em evidência a função exercida por sua obra no interior das relações literárias no cenário cultural contemporâneo – como previa Benjamin - e demonstra possuir a consciência física e material que o mesmo Raymond Williams afirma haver necessariamente dentro de qualquer arte:

A materialidade inevitável das obras de arte é, então, a materialização insubstituível de tipos de experiência, inclusive a experiência na produção de objetos, que, a partir de nossa mais profunda socialidade, vão além não só da produção de mercadorias, mas também de nossa experiência comum dos objetos.¹²⁵

Tal consciência fica evidente na seguinte observação de Snege sobre o livro enquanto objeto e sobre as suas condições de sobrevivência na era digital: “A despeito das soluções tipo e-books e outras que virão, o livro ainda é o veículo por excelência da leitura. O cheiro da tinta, a gramatura do papel, os aspectos táteis e visuais fazem do livro um objeto agradabilíssimo”¹²⁶.

Ainda em relação às condições de produção literária, convém ressaltar que elas interferem não só na repercussão da obra, como também em alguns aspectos da própria escritura de Snege. A esse respeito Williams faz a seguinte observação:

A contradição entre uma produção cada vez mais colaboradora e as habilidades e valores aprendidos na produção individual é agora especialmente aguda em vários tipos de escrita (mais evidente na escrita dramática, mas também na narrativa e na

¹²⁴ HORKHEIMER & ADORNO, op. cit., p. 171.

¹²⁵ WILLIAMS, op. cit. p. 162.

¹²⁶ “Jamil Snege entre...”, p. 172.

argumentativa), e não só como um problema de publicação e distribuição, com o qual é com frequência mais identificável, mas remontando mesmo aos processos da própria escrita.¹²⁷

Na mesma entrevista anteriormente citada, respondendo ao amigo e parceiro editorial Fábio Campana sobre sua reconhecida dificuldade em escrever textos longos, Snege afirmou sua incapacidade em ser prolixo e fez a seguinte colocação: “Para mim, o escritor deve passar por uma série de experiências de texto antes de se lançar no mercado. (...) Só assim ele conhecerá o leitor – seus limites, sua capacidade de tolerância e sua paciência em relação ao texto que lhe é proposto”¹²⁸. Segundo o escritor, romancistas de grande talento – e mesmo clássicos como Homero – que não passaram por tais experiências, acabaram soterrando os leitores numa avalanche de palavras desnecessárias. Quanto aos modernos, teriam imitado os clássicos “e olharam com arrogância e desprezo as formas plebéias de texto que circulavam nos veículos de comunicação de sua época”¹²⁹.

As considerações de Snege a respeito de sua relação com a escrita revelam uma concepção sobre o fazer literário em que a literatura, longe de figurar isolada de outras produções culturais (extraliterárias) e de reclamar para si um estatuto de superioridade estética absoluta, encontra-se em articulação com as demais práticas discursivas ativadas nas diversas esferas do social. Isto é, trata-se de uma literatura que – como verificaremos oportunamente – não se fecha sobre si mesma no sentido de instituir-se como universo autônomo mas, pelo contrário, incorpora e presentifica temas, formas e imagens colhidas em fontes estabelecidas e identificáveis ou mesmo entre fragmentos da cultura contemporânea em sua disseminação residual, promovendo uma releitura

¹²⁷ WILLIAMS, op. cit. p. 163.

¹²⁸ “Jamil Snege entre...”, p. 175.

¹²⁹ Id.

irônica dessa mesma cultura e de suas instituições ordenadoras. Por esse aspecto, a ironia acolhida formal e tematicamente na obra de Snege assume características do pós-modernismo, na medida em que seu papel predominante reside, conforme Linda Huthceon, na reelaboração crítica das formas estéticas do passado e suas formações sociais, atuando dentro dos próprios sistemas que tenta subverter¹³⁰.

A existência física-material da obra de Jamil Snege e a forma como ela se apresenta nos espaços sociais destinados à produção-recepção literária – pelo que tem de efêmera e contingente –, ao situar-se à margem da convenção editorial, se não chega a afetar diretamente as leis que regulam o mercado, sem dúvida, obriga a uma reflexão sobre os mecanismos detentores do poder de inclusão/exclusão de obras e autores nos quadros da literatura. A respeito da visibilidade do artista na cena contemporânea, Steven Connor faz o seguinte apontamento:

(...) a indústria (...) funciona como parte de uma economia que depende mais e mais de formas de visibilidade como mercadoria, da ‘publicidade’, e cada vez menos da troca de bens reais ou mesmo de serviços. Nessa circunstância, a visibilidade e a autoproclamação podem ter se tornado antes um requisito de mercado do que um modo de libertação. (...) a visibilidade e a audibilidade podem funcionar simultaneamente de maneiras que afirmam a identidade cultural e de maneiras que submetem esta última à apropriação.¹³¹

A carreira literária de Snege teve início - como assinalamos - em 1968. Mas, é verdade que, até a década de 80, aproximadamente, a repercussão de sua obra não ultrapassou muito os limites territoriais da capital paranaense. Entretanto, nos anos 90, seu nome já era conhecido e sua obra lida e comentada por pessoas que há tempos

¹³⁰ HUTCHEON, op. cit., p. 20

¹³¹ CONNOR, op. cit., p. 158.

circulavam entre os meios de produção e divulgação da literatura¹³². Em 1990, por exemplo, Hilda Hilst publica e dedica a Jamil Sene o livro de poemas *Alcoólicas*¹³³. A respeito da aproximação intelectual entre Sene e a escritora paulista, bem como sobre a participação do escritor no *Nicolau*, num estudo dedicado a esse periódico de cultura, Kelen Vanzin Moura da Silva tece as seguintes considerações:

O jornal lançou a literatura de Sene no país. O escritor começou a receber cartas, algumas publicadas na seção do jornal, que elogiavam seus contos, e outras de alguns colegas já renomados como a da escritora Hilda Hilst. Na carta, Hilda dizia que estava num momento de criação difícil e que os textos de Sene serviram de inspiração para que voltasse a escrever. “Lembro de Jamil como um escritor raro e de ter gostado muito do conto dele”, diz Hilda Hilst. “Isto me deu um estímulo para continuar produzindo. Não do ponto de vista da vaidade, mas por reparar que você está fazendo alguma coisa que serve de incentivo para outras pessoas”, conta Sene.¹³⁴

Devo lembrar ainda os artigos e resenhas publicadas, principalmente, à época de lançamento dos últimos livros de Sene. Nesse sentido, destaco os textos: “A vida não tem fim”¹³⁵, de Wilson Bueno, sobre o lançamento da novela *Viver é prejudicial à saúde*, “Um escritor versátil e – quase – invisível”¹³⁶, de Nelson de Oliveira, sobre a coletânea de crônicas *Como tornar-se invisível em Curitiba*, e “Da realidade como absurdo”, de Reynaldo Damazio, sobre *Os verões da grande leitoa branca* que, a meu ver, sobressai-se pela tentativa de ultrapassar a perspectiva jornalística em direção a

¹³² Na contracapa do livro *Como eu se fiz por si mesmo*, de 1994, por exemplo, encontramos trechos de comentários sobre a obra assinados por Affonso Romano de Sant’anna, Cristovão Tezza, Leo Gilson Ribeiro, Moacyr Scliar, entre outros.

¹³³ HILST, H. *Alcoólicas*. São Paulo: Maison de Vins, 1990. [A informação veio-me do pesquisador Edson Duarte da Costa, que conviveu com Hilda Hilst nos últimos meses de vida da escritora e que, atualmente, desenvolve um estudo (tese de doutoramento, sob a orientação do prof. Alckmar Luiz dos Santos, PGLB CCE/UFSC) sobre a obra hilstiana.]

¹³⁴ SILVA, K. V. M. *Letras bonitas do Paraná*. TCC Jor/CCE/UFSC. Florianópolis, abril de 2003. p. 35.

¹³⁵ Ver nota 38.

¹³⁶ O título da resenha de Nelson de Oliveira serviu de inspiração para nomear o primeiro item deste capítulo (“Primeiros vislumbres de um autor (quase) invisível”).

uma leitura propriamente literária de alguns aspectos dos contos de Snege¹³⁷. Não esquecendo do esforço do crítico paulistano Leo Gilson Ribeiro em divulgar a literatura de Snege que, em uma de suas colunas no jornal *Caros Amigos*, chegou a presentear os leitores com exemplares de autoria de Snege¹³⁸.

Em texto recente, Aroldo Murá G. Haygert, recordando sua convivência com Jamil Snege, estabelece indicações a respeito da popularidade do escritor no meio local, logo no início da carreira literária deste:

Meu faro para a raridade Jamil chegou-me pela apresentação de um amigo comum, o Newton, no final de 1960, quando começou um conversar sem fim. Foi na escadaria da rua José Loureiro, 111, redação e oficinas do Diário do Paraná, jornal da cadeia dos então absolutos Diários e Emissoras Associados. Ele estava começando, sem saber, aquilo que depois chamaríamos de “guruato”. Quer dizer: fui dos primeiros a fazer parte de seu séqüito, atravessando — ou varando — madrugadas de zero grau.

Verdadeira vocação para guru, logo ele teria não um entourage em torno dele. Passaria a ser observado, suas palavras repetidas, seus escritos pontificando, de início agrupando quatro ou cinco jovens como ele, uma intelligentsia local muito seleta, depois ganhando críticos-devotos, como Leo Gilson Ribeiro, em São Paulo.¹³⁹

A fim de aprofundarmos um pouco mais a questão da precariedade da divulgação dos livros de Snege, vale recuperar o que comenta Nelson de Oliveira a respeito da situação do escritor na cena literária do país. Assim começa e termina o texto de Oliveira:

Jamil Snege é um dos escritores mais invisíveis que conheço. Nunca o vi na

¹³⁷ Conforme o título da resenha sugere, Damazio procura revelar como o absurdo, nos contos de Snege, é apresentado como parte inerente e inseparável do que costumamos ver como normalidade. Pela presença do absurdo, o autor identifica “algo de kafkiano” nas narrativas de Snege, com a diferença de que a ironia empregada nos textos deste escritor seria responsável por uma espécie de “naturalização” do insólito. Diz o autor: “O resultado não é a sensação opressiva de sujeição ao absurdo, presente na obra genial de Kafka, mas a constatação de um convívio quase pacificado, natural.” (ver nota 84).

¹³⁸ Em uma das edições de sua coluna *Janelas Abertas*, Leo Gilson Ribeiro enviou determinado número de exemplares de um dos livros de Snege para os primeiros leitores que escrevessem para o jornal.

¹³⁹ HAYGERT, A. M. G. “Jamil Snege: criador e criatura...”.

televisão, falando de algum novo livro que estivesse lançando. Também não me lembro de ter visto sua foto na grande imprensa, nem quando publicou *O Jardim, A tempestade* (1989), obra-prima da contística brasileira (...). No final, o que espanta é como alguém do porte de Jamil Sene tem conseguido se manter vivo e invisível durante todos esses anos. Haja vista os minúsculos escritores, muitos deles verdadeiros mortos-vivos, com quem temos trombado nas livrarias, na imprensa e na tevê.¹⁴⁰

Algumas das reflexões de Nestor García Canclini sobre as condições de produção e repercussão da arte na sociedade contemporânea – especialmente no que diz respeito à fortuna crítica das obras - podem auxiliar na compreensão de alguns aspectos que cercam essa delicada e problemática questão da invisibilidade de Sene. Segundo Canclini: “a fortuna crítica, a rede de leituras que se fazem de um escritor, é construída tanto em relação à obra como nessas outras relações públicas que propiciam os meios massivos”¹⁴¹.

Essas considerações parecem estar diretamente ligadas à questão da sociabilidade do escritor e da literatura. Afastando-se dos meios que propiciam a aparição pública, o escritor acaba afetando a própria formação da fortuna crítica de sua obra. Conforme atesta Silviano Santiago:

... o escritor configurado através da noção de crise constata de antemão as dificuldades que se levantam contra seu livro pela concepção de leitura vigente na comunidade, concepção esta alimentada diariamente pelos valores da sociedade de consumo neocapitalista (como é definida pelos técnicos da situação), constata de antemão as dificuldades, repetimos, mas não tira o time de campo nem passa para o outro lado. Apenas tenta calcar os pontos frágeis de todo o esquema, não pactuando com o estado das coisas, ainda que, em virtude disso, perca a glória da crítica e da popularidade.¹⁴²

Apesar da repercussão inicial da obra de Sene, condicionada a contatos

¹⁴⁰ OLIVEIRA, N. “Um escritor versátil e - quase - invisível”.

¹⁴¹ CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998. p. 110.

¹⁴² SANTIAGO, op. cit., p. 129-130.

individuais ocasionalmente estabelecidos com os livros do autor que – recuperando elementos do painel descrito pelo escritor em sua primeira novela, *Tempo Sujo* – poderiam ser assemelhados às táticas de guerrilha (uma vez que a divulgação se efetuava de pessoa para pessoa), o seu nome permaneceu fora dos compêndios de história da literatura que cobrem a produção ficcional brasileira dos anos 80 e 90.

Isso talvez aconteça porque o esforço exigido para compor um painel histórico das manifestações literárias de um país parece acabar minando as possibilidades do historiador em resgatar autores e obras de mais difícil acesso ou de maior distanciamento em relação às instituições reguladoras e promotoras da circulação do acervo literário. Ou então, porque, conforme bem observado por Flora Süssekind: “A construção de uma história literária, como a de uma árvore genealógica, se faz com o ocultamento das diferenças e descontinuidades”¹⁴³.

Em uma de nossas mais recentes “histórias” da literatura brasileira, a da filóloga e professora italiana Luciana Stegagno-Picchio, encontramos argumentos e ressalvas que, embora não justifiquem completamente, ajudam a melhor compreender o processo de historiografia de obras e autores, suas lacunas e equívocos:

Os nomes aqui também são inúmeros e maior a possibilidade de esquecer alguém. Valha para a historiadora o critério da notoriedade, dentro e fora do Brasil: um critério talvez pouco aceitável no plano dos valores literários, mas eficaz para quem tenha decidido acompanhar, numa história da literatura, a fortuna das obras, isto é, o gosto dos destinatários de cada época.¹⁴⁴

Quanto à idéia de que a “fortuna das obras” traduza “o gosto dos destinatários de cada época”, seria o caso de perguntarmos de que forma e por quais elementos é

¹⁴³ SÜSSEKIND, F. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984. p. 33.

¹⁴⁴ STEGAGNO, op. cit., p. 643.

construída essa fortuna e quem são esses destinatários. Serão os leitores aos quais se destina a história da literatura, os que se dedicam a ativá-la através do exercício solitário da leitura, buscando dados e referências que aprimorem seu conhecimento sobre o objeto nela tratado? Serão, ainda, esses mesmos leitores os que realmente proporcionam a notoriedade dos escritores eleitos para compor essa história? Ou será, então, que a notoriedade esteja mais diretamente relacionada com os mesmos meios que tornam notórios – e com velocidade surpreendente – fatos corriqueiros do cotidiano e os heróis instantâneos do esporte, da política, da religião, do cinema e da televisão?

Interessante notar que as considerações de Stegagno-Picchio acima transcritas correspondam ao parágrafo inicial do item que trata da “narrativa dos nascidos nos anos 1930-1960”, ou seja, justamente o espaço em que caberia menção ao nome do escritor aqui estudado. Convém refletir, aqui, sobre mais uma das instigantes perguntas de Compagnon: “Mas uma história literária seria ou deveria ser uma história da continuidade ou uma história da diferença?”.¹⁴⁵ Em outro trabalho (também já citado) sua indagação é a seguinte: “Mas qual seria a história daquilo que não teve posteridade, a história da não-recepção da arte e da literatura? Qual seria a história dos insucessos da história? Talvez a história da negação da tradição que não se institui em tradição da negação, algo como a história da ironia e da melancolia. A tradição da negação opõe outros valores aos valores...”¹⁴⁶

Neste ponto, talvez seja válido recuperar a observação de Steven Connor de que

... a relação entre os estudos literários e o mercado é muito mais frouxa e assume formas mais variadas do que em outras disciplinas culturais; as normas da crítica jamais exerceram a mesma influência sobre a publicação e a reputação literária que as teorias do modernismo exerceram em outros campos. Não se nega com isso o

¹⁴⁵ COMPAGNON, *O demônio da teoria...*, p. 207.

¹⁴⁶ COMPAGNON, *Os cinco...*, p. 49.

vínculo entre a academia e o mercado, visto que, sem dúvida, universidades e escolas podem determinar num grau muito amplo quais autores continuam a publicar...¹⁴⁷

Dessa forma, parece conservar validade a tarefa de serem escritas as histórias dos esquecidos ou excluídos da literatura brasileira, no sentido de compensar ausências e enriquecer a fortuna crítica comum de nosso patrimônio literário. Nos últimos anos, essa história paralela vem sendo construída de forma não-programática nos institutos e universidades por meio de estudos que focalizam a obra de autores que não conseguiram conquistar espaço nos meios oficiais de divulgação da literatura, ou que recusaram a notoriedade fácil proporcionada pela mídia. É para essa história que a presente pesquisa espera estar oferecendo a sua modesta contribuição.

O ato de recuperar para o cânone e para a academia a obra de um autor que optou pela margem pode parecer uma espécie de traição. O sentimento de culpa é atenuado se levarmos em conta a afirmação de Edgar Morin de que

O conformismo tem necessidade de integrar o não-conformismo (...). A recuperação por desmontagem, escamoteação ou integração é, na verdade, um processo vital do sistema cultural (...). Mas a recuperação, processo vital do sistema, não esgota a natureza de processo nem anula a contradição fundamental do sistema: em seu seio fica uma radioatividade criadora, negadora, existencial, uma contradição entre a potencialidade da cultura e o privilégio de elite que ela constitui e remata. Há uma luta de classes latente e às vezes virulenta entre a *intelligentsia* e os seus opressores/admiradores com quem ela mantém relações ambiguamente hipócritas.¹⁴⁸

Essa espécie de “inevitável reconciliação” do artista que opta pela margem com o universo cultural do sistema é abordada por Horkheimer e Adorno nos seguintes termos: “Uma vez registrado em sua diferença pela indústria cultural, já faz parte desta

¹⁴⁷ CONNOR, op. cit., p. 87.

¹⁴⁸ MORIN, op. cit., p. 89.

(...). A esfera pública da sociedade atual não deixa passar qualquer acusação perceptível em cujo tom os auditivamente sensíveis já não advertiram a autoridade em cujo seio o ‘révolté’ com eles se reconcilia.”¹⁴⁹

A atitude transgressora de Snege em relação ao mercado mostra-se como gesto de ruptura que procura desestabilizar as atuais convenções edi(ta)toriais e seu valor reside no questionamento das leis que regem esse mercado, no desvendar das misérias expostas nas vitrines e vendidas nos balcões da cultura indiscriminadamente. A respeito desse caráter transgressor da arte, José Guilherme Merquior comenta que:

Se ela é o “negativo da cultura”, se se concentra na iluminação da sua miséria, é porque ela, arte, pode ser “revelada”. Circunscrever a miséria é reduzi-la a um certo controle. A lucidez não é um ganho gratuito. A ruptura interrompe também o monólogo da tirania; susta em alguns pontos – coágulos, constelações – a fluência da repressão. O protesto vence como revelação.¹⁵⁰

A fidelidade de Jamil Snege a seu gesto inicial em relação ao mercado ao longo de sua carreira literária teve como consequência a rarefação material de sua obra, pois, conforme Merquior: “A obra radical deve isolar-se da sociedade; mas, por isso mesmo, ela padece, no seu isolamento, a maldição do que repudia”¹⁵¹. Na adesão pela margem – e a conseqüente condenação à invisibilidade – torna-se inevitável a oscilação entre perdas e ganhos. As considerações a seguir ilustram bem essa questão:

Os esquemas teóricos que dependem da idéia de domínio e de supressão costumam envolver a sensação de que o termo dominante exclui o termo suprimido pelo simples fato de torná-lo invisível. Na moda, na música, na arte [sic], na escrita, a maneira óbvia de resistir a essa condenação à invisibilidade pareceu ser a insistência do grupo marginal em *ser visto* (e ouvido). Assim, o estilo cult ou subcultural é um meio de alcançar ou proclamar formas de visibilidade de grupo

¹⁴⁹ HORKHEIMER & ADORNO, op. cit., p. 168.

¹⁵⁰ MERQUIOR, J. G. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamim*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. p. 129-130.

¹⁵¹ Ibid., p. 61.

que dependem, para terem o seu efeito radical ou desestabilizador, de sua atrevida abertura à visão. (...) a indústria (...) funciona como parte de uma economia que depende mais e mais de formas de visibilidade como mercadoria, da “publicidade”, e cada vez menos da troca de bens reais ou mesmo de serviços. Nessa circunstância, a visibilidade e a autoproclamação podem ter se tornado antes um requisito de mercado do que um modo de libertação.¹⁵²

Segundo Connor, a visibilidade e a audibilidade da arte podem funcionar de forma simultânea a fim de afirmar a identidade cultural e de submetê-la à apropriação.

A esta altura pode parecer estranho que, num estudo em que é manifesta a intenção de privilegiar-se o literário, tenhamos dedicado tanto espaço para tratar de questões que, tradicionalmente, são vistas como excessivas ou não necessariamente imprescindíveis à análise literária. Nas últimas linhas focalizamos o contexto, tangenciamos questões relativas ao mercado, lançamos dúvidas sobre o sistema de legitimação das produções culturais e, no meio dessas preocupações, a literatura em si surgiu apenas em breves aparições. Tal procedimento talvez possa ser justificado se atentarmos para a indicação de Canclini sobre as novas formas de configuração da arte ao afirmar que: “Há uma mudança de objeto de estudo na estética contemporânea. Analisar a arte já não é analisar apenas obras, mas as condições textuais e extratextuais, estéticas e sociais, em que a interação entre os membros do campo gera e renova o sentido”¹⁵³. Steven Connor, por sua vez, afirma que “A imensa expansão e diversidade das instituições de literatura, compreendendo a publicação, o jornalismo, os meios eletrônicos e outros elementos, bem como as instituições de educação e pesquisa, ao lado da profunda penetração dos estudos literários nas escolas, envolve uma diversidade correspondente de meios e de práticas discursivos.”¹⁵⁴

¹⁵² CONNOR, op. cit., p. 158.

¹⁵³ CANCLINI, op. cit., p. 151.

¹⁵⁴ CONNOR, op. cit., p. 87.

Assim como há contaminação entre os gêneros literários, o discurso teórico-crítico abre-se à semelhante contaminação.

Questionando a autenticidade humana sob a aparente ordem social, auto-questionando o significado de sua experiência com a escrita e apostando que a hipótese de verdade somente pode ser procurada nas falhas da cultura, Snege decidiu inscrever e depositar sua obra entre essas falhas, constituindo, ela própria, obra paradoxal que se afirma como experiência literária autêntica e indagadora, ao mesmo tempo que se dissolve enquanto artefato cultural nas instâncias que repercutem e intercambiam as produções reunidas sob aquilo que, enquanto leitores, convencionalmente reconhecemos e chamamos de literatura. Morin observou: “A cultura ilustrada nos parece, pois, como um sistema complexo, contraditório, evolutivo. Historicamente oscila entre estes dois pólos: ela é, de uma parte, o arremate de uma civilização e, de outra parte, sua contestação. Ela é, em nossa época, uma e outra coisa, e é esta ambivalência que assusta tanto o pensamento quanto a ação”.¹⁵⁵

Por certo, a obra de Jamil Snege - pelo que tem de invisibilidade, ou pelo que não tem de popularidade - não é caso isolado no Brasil. Deve haver muitos escritores que, a exemplo do autor curitibano, optaram pelo anonimato como uma resposta negativa à sociedade do consumo, a esse sistema em que a autenticidade dos projetos e realizações individuais parece depender diretamente e, cada vez mais, da mídia e do sucesso comercial. A arte desses autônomos-anônimos escritores está à espera da impertinência e curiosidade de algum estudante.

¹⁵⁵ MORIN, op. cit., p. 96-97.

II. Como ele se fez por si mesmo

...jamais me tornei um escritor, no sentido profissional, e jamais me tornei um amante devotado, capaz de levar a paixão à fixidez das eleições definitivas. Parco e volúvel, vou pontuando as esperas com uma secreta admiração pelos arrebatados. Gostaria de ser couro tenso, corda esticada, metal estridente. Arder de combustão e chama, não terminar nunca de beber a minha sede. Diluir meus contornos e contrapor à lucidez do eu a loucura de todas as alteridades. Guimarães Rosa: “Eu sendo água, me bebeu; eu sendo capim, me pisou; e me ressoprou, eu sendo cinza.”

Jamil Snege (*Como eu se fiz por si mesmo*)

Ele está convencido da verdade de que não temos tempo de viver os verdadeiros dramas da existência que nos é destinada. É isso que nos faz envelhecer e nada mais. As rugas e dobras do rosto são as inscrições deixadas pelas grandes paixões, pelos vícios, pelas intuições que nos falaram, sem que nada percebêssemos, porque nós, proprietários, não estávamos em casa.

Walter Benjamin

2.1. Memórias de um errante: lembranças, imagens e sonhos costurados com lirismo, humor e ironia

2.1.1. Ainda nos umbrais das memórias

...e construiu, com as colméias da memória, uma casa para o enxame de seus pensamentos.

Walter Benjamin

É no romance autobiográfico¹⁵⁶ que Snege irá fundar um espaço privilegiado para a reflexão acerca da idéia do autor como participante nos valores comuns da humanidade. Com a intenção inicial de resgatar suas lembranças pessoais a fim de reconstituir-se a si próprio por meio da ficção, o escritor-narrador extrapola os limites de sua vida individual e acaba compondo um retrato de sua época, trazendo à cena as contradições do real e a tentativa do homem de superar a efemeridade de sua existência.

Temos na autobiografia um narrador-protagonista que, no tratamento que Antonio Candido dá à personagem de ficção, anima o enredo e constitui-se o portador dos significados que o autor, através de sua narrativa, busca colher de uma realidade que não se esgota. Na expressão de Candido, “a personagem vive o enredo e as idéias, e os torna vivos”¹⁵⁷.

Essa busca de significados para a existência através do exercício estético é

¹⁵⁶ Ao referir-me a *Como eu se fiz por si mesmo*, usarei como sinônimas as expressões “romance autobiográfico”, “narrativa autobiográfica”, “narrativa memorialística ou de memórias”, sem distinção de qualquer espécie, considerando todas como designativas de obra ficcional baseada em matéria de memória.

¹⁵⁷ CANDIDO, A. “A personagem do romance”. In: _____ (et. al.). *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 54.

confessada pelo narrador, a certa altura do romance, nos seguintes termos: “Que é o escrever senão uma tentativa vã, desesperada, de exorcizar esses demônios e arrancar deles um sentido?”(130). Podemos mesmo atribuir algo de demoníaco aos fragmentos da realidade vivenciados quando autoconscientes de nossa incapacidade em apreender o real em seu todo ou, ainda, quando sabedores da precariedade do nosso conhecimento a respeito do outro ou de nós mesmos. Dessa forma, a autobiografia oferece uma visão da literatura como espaço privilegiado, onde se torna possível preencher as lacunas da existência real do ser e conquistar uma síntese da vida mais completa que a oferecida, por exemplo, por um álbum fotográfico. A autobiografia, aliás, sugere a imagem do álbum de retratos pessoais no momento em que este é (re)visto pela pessoa retratada, a qual vai recompondo a relação entre os instantes registrados com sua visão própria dos acontecimentos vividos. É no momento em que o narrador avança para além das fronteiras de sua experiência individual, para fora dos limites de seu círculo familiar, aproximando a sua busca da de seus semelhantes, é nesse instante que o seu relato começa a conquistar o valor de documento artístico de uma época.

A adoção de um designativo como acima – documento artístico – ganha melhores contornos diante das afirmações de Paul Ricoeur ao observar que, mesmo na obra ficcional, “Nunca o tempo fictício está completamente cortado do tempo vivenciado, o da memória e da ação. (...) A ficção não apenas conserva vestígio do mundo prático, do fundo do qual ela se destaca, mas reorienta o olhar para os traços da experiência que inventa, isto é, ao mesmo tempo descobre e cria.” E, mais adiante: “...a ficção não pode romper suas amarras com o mundo prático de onde ela procede e para onde retorna.”¹⁵⁸

¹⁵⁸ RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1995. v. II. p. 129;130; 131.

A capa de *Como eu se fiz por si mesmo*, concebida pelo próprio autor a partir de um cartão-postal do Zoológico de Zurique, reproduz a foto de um macaco adulto que nos mira, debruçado sobre uma máquina datilográfica. Encimando a foto, o título do romance em preto e em caixa-alta (excetuando-se o “eu”, destacado do restante do título como apêndice manuscrito em vermelho). Abaixo da foto, ao pé da página, o nome do autor sublinhado por um traçado em vermelho idêntico ao do “eu”.

Como ficou dito anteriormente, *Como eu se fiz por si mesmo* trata-se da narrativa memorialística ou romance autobiográfico, escrito por Jamil Snege em 1980 e publicado em 1994 (dedicado à esposa, Vera Lúcia, e para o filho, Jean-Marcel). Portanto, o mais extenso livro de Snege - em suas 274 páginas - ficou guardado por 14 anos antes de sua publicação.

Muitas são as sugestões oferecidas pela capa. No entanto, sem a intenção de esgotar as possibilidades de interpretação oferecidas por tal elemento, tentarei aqui apenas esmiuçar alguns de seus aspectos, que funcionam como antecipadores de algumas características presentes no interior da obra. Começemos pelo título.

Já na introdução deste trabalho, destacávamos o fato do contar, do narrar uma história como um ato interpretativo, onde (escritor e leitor) refletimos sobre nossas trajetórias e procuramos dar-lhes um sentido.

Em se tratando de uma autobiografia ficcional, terreno em que recordação e invenção encontram-se somadas no intuito de fornecer significação a uma trajetória individual, a narrativa é concebida pelo autor como forma de falar de sua experiência humana, de dividir essa experiência em busca de significados; embora nem a experiência nem os prováveis significados, é claro, sejam completamente redutíveis ao texto em sentido amplo: a vida, em quaisquer de seus aspectos, escapa às fronteiras

delimitadas da escritura.

Dessa forma, a construção da sentença que intitula o romance autobiográfico (*Como eu se fiz por si mesmo*) é, de partida, um traço revelador de certos aspectos da visão do autor sobre sua trajetória. O uso simultâneo e não-convencional da 1ª e da 3ª pessoa, além de subverter a norma gramatical, procura situar a reconstrução da experiência na instabilidade entre o individual e o coletivo, entre o “eu” e o “outro”. Em outras palavras, o título sugere a idéia de que a história de vida de um sujeito particular a ser contada está assentada numa dimensão social, na interação entre sujeitos. O “eu” transforma-se em “ele”; o “ele” está pressuposto no “eu”, naquilo que sou e que pretendo reconstruir ficcionalmente. Na formulação similar e mais apropriada de Antonio Candido: “O ‘eu’ é ‘ele’, mas ‘ele’ é ‘eu’; são o mesmo, mas podem ver-se do lado de fora e de longe.”¹⁵⁹

A inscrição desse “si mesmo” inserido na trama do título indica um tipo específico de narração que aponta, entre outras coisas, para a significação do papel social do narrador nos espaços (também sociais) fixados na obra. A indicação de que se trata de uma autoreflexão ou de um exercício de autoconsciência é garantida pela imputação do “eu”, marcador do sujeito porta-voz do(s) discurso(s) presentes no romance e que, necessariamente, pressupõe o interlocutor. Conforme os apontamentos de Benveniste a respeito da subjetividade na linguagem:

A consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste. Eu não emprego *eu* a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha locução um *tu*. Essa condição de diálogo é que é constitutiva da *pessoa*, pois implica em reciprocidade – que eu me torne *tu* na locução daquele que por sua vez se designa por *eu*. (...) A linguagem só é possível porque cada locutor se apresenta como *sujeito*, remetendo a ele mesmo como *eu* no seu discurso. Por isso, *eu* propõe outra

¹⁵⁹ CANDIDO, A. “Poesia e ficção na autobiografia”. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 56.

pessoa, aquela que, sendo embora exterior a “mim”, torna-se o meu eco – ao qual digo *tu* e que me diz *tu*. (...) não há outro testemunho objetivo da identidade do sujeito que não seja o que ele dá assim, ele mesmo sobre si mesmo.¹⁶⁰

Tratando das autobiografias poéticas de Drummond (*Boitempo* e *Menino antigo*), Antonio Candido irá apontar que durante o exercício de rememoração “A experiência pessoal se confunde com a observação do mundo e a autobiografia se torna heterobiografia, história simultânea dos outros e da sociedade; sem sacrificar o cunho individual, filtro de tudo...”.¹⁶¹ Tal é o que se pode dizer, também, de certo aspecto de *Como eu se fiz por si mesmo*.

Talvez estejamos ultrapassando os limites da interpretação mas, o vermelho da capa, como abordado acima, parece promover uma aproximação entre o “eu” e o nome do autor, o que sugere algo parecido com: “Como eu, Jamil Snege, se fiz por si mesmo”, e que encaminha para algumas reflexões sobre autoria, intenção e responsabilidade sobre o texto. Entretanto, não nos estenderemos a respeito de tal aspecto para evitar a repetição de assunto já tratado no capítulo anterior.

A figura do macaco, reforço visual irônico e humorístico do título, entre outras coisas, antecipa a posição do narrador na trama que, como veremos adiante, se auto-ironiza e, em alguns pontos, incorpora ares de herói picaresco. Além de afastar a idéia de superioridade indiscutível do homem – “animal entre animais” – em relação a outros seres, instaura-se a ironia de um texto produzido por um macaco datilógrafo: o que seria algo resultante de condicionamentos e automatismos (e aqui poderíamos pensar nos automatismos inerentes a qualquer ser humano, oriundos dos condicionamentos sociais a que somos submetidos constantemente). É claro que tal condicionamento tem, na vida

¹⁶⁰ BENVENISTE, E. “A subjetividade na linguagem”. In: *Problemas de lingüística geral*. Campinas: Pontes, 1995. p. 286; 288.

¹⁶¹ CANDIDO, “Poesia e ficção...”, p. 56.

real, limites definidos, principalmente em relação à escritura. Utilizando imagem idêntica (somada a outras), Compagnon afirmou: “Coerência e/ou contradição caracterizam implicitamente o texto produzido pelo homem, por oposição àquele que comporia um macaco datilógrafo, a erosão da água sobre um rochedo, ou uma máquina aleatória.”¹⁶²

Vejamos o que Snege nos reserva além da engenhosa capa. Ou seja, quais são as coerências e/ou contradições que cercam o relato de sua trajetória.

¹⁶² COMPAGNON, *O demônio da teoria...*, p. 76.

2.1.2. Ingressando no universo memorialístico, presente de Mnemosina¹⁶³

A grande autobiografia, hoje, seria aquela que desse conta da crescente mediocrização a que estamos sujeitos, seja através do embotamento do espírito crítico, da razão ou dos próprios sentimentos.

Jamil Snege

O relato autobiográfico já foi visto com alguma restrição por parte da crítica que, resumidamente, por certo tempo empenhou-se em apontar uma inferioridade estética na ficção de cunho biográfico em relação a outras modalidades narrativas. Atualmente, qualquer preconceito nesse sentido parece ter sido superado e as autobiografias ficcionais passaram a ser vistas como espaço literário privilegiado para a busca de conhecimento que alguém empreende a respeito de sua própria vida em relação aos outros e ao mundo.

Com vistas a resgatar, numa perspectiva diacrônica, a importância do romance biográfico e autobiográfico para o desenvolvimento da literatura, Bakhtin apontou:

...na Antigüidade (...) desenvolveu-se uma série de formas biográficas e autobiográficas notáveis que exerceram enorme influência não só para o desenvolvimento da biografia e da autobiografia européias, mas também para o desenvolvimento de todo o romance europeu. Essas formas antigas estão baseadas em um novo tipo de *tempo biográfico* e em uma nova imagem especificamente construída do homem que percorreu o seu *caminho de vida*.¹⁶⁴

Tal “tempo biográfico” diz respeito à temporalidade específica dos romances

¹⁶³ Mnemosina: “...fonte e deusa da memória, musa de todas as formas de narrativa.” [cf. ARRIGUCCI JR., D. “Móvil da memória”. In: _____. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das letras, 1987. p. 69.]

¹⁶⁴ BAKHTIN, M. “Biografia e autobiografia antigas”. In: _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 5. ed. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002. p. 250.

autobiográficos em termos de descrição da trajetória - que não se confunde com “o tempo da formação e crescimento do homem” (conforme Bakhtin) -, em que a narração do “si mesmo” é sempre uma construção a posteriori, pois quem narra não é o sujeito que viveu a vida, mas o que se constrói na própria situação do narrar; narrar que, inevitavelmente, será feito de lembranças e lacunas.

Em ensaio dedicado a um dos maiores exemplares do romance memorialístico moderno - *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust – Walter Benjamin afirmou com bela metáfora: “Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. (...) esse trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura...”.¹⁶⁵

Dessa forma, podemos afirmar que o trabalho de reconstituição do passado, porque feito a partir de lembranças fragmentárias, sempre incluirá a questão da ausência, dos detalhes perdidos nos vãos da memória.

Davi Arrigucci Jr., analisando as *Memórias*, de Pedro Nava, apontou o seguinte:

Por isso, ao tentar recriar o passado, seja pela reconstrução documentada da memória voluntária, ou por esse método de presentificação tão aleatório da memória involuntária, o memorialista tem de lidar sempre com o que falta: tanto na reconstituição irrealizável de um todo único, quanto no fragmento imantado pelo conteúdo da experiência, que dá vida ao símbolo, mas não pode evitar que seja apenas uma semelhança fugidia de uma totalidade perdida.¹⁶⁶

Podemos dizer que o que confere dimensão artística ao relato memorialístico ou autobiográfico é, justamente, a capacidade do autor em recriar ficcionalmente o

¹⁶⁵ BENJAMIN, W. “A imagem de Proust”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 37.

¹⁶⁶ ARRIGUCCI JR., D. op. cit., p. 87.

rememorado, preenchendo as lacunas com os produtos da imaginação. Quando respondem a tais solicitações, as obras memorialísticas abrem, ao receptor, a possibilidade de serem lidas “como recordação ou como invenção, como documento da memória ou como obra criativa, numa espécie de dupla leitura, ou leitura ‘de dupla entrada’, cuja força, todavia, provém de ser ela simultânea, não alternativa.”¹⁶⁷

Outro aspecto que contribui para a elevação estética do relato autobiográfico diz respeito à presença da universalização das situações vividas por um sujeito individual, a competência do autor em, “inserindo o eu no mundo, mostrar os aspectos mais universais nas manifestações mais particulares...”¹⁶⁸

Atento a essa mesma questão, Davi Arrigucci Jr. defende o valor da arte de Pedro Nava, pois, segundo o crítico, “...a história que [Pedro Nava] nos conta vai ganhando a dimensão simbólica do geral à medida que cresce e permite reconhecer cada vez melhor a imagem do destino singular de um indivíduo - de um “pobre homem” -, só compreensível pelas relações particulares múltiplas e complexas que mantém com um mundo ainda mais vasto, que é o seu e, até certo ponto, também o de todos nós.”¹⁶⁹

O romance *Como eu se fiz por si mesmo* preenche todos os requisitos para inserir-se como um legítimo exemplar da ficção brasileira de cunho memorialístico. Nele, os fatos lembrados são incorporados na narrativa por meio do exercício de recriação simbólica; a imaginação coopera com a atividade de rememoração e os episódios da vida do narrador são costurados com as figuras imaginárias que preenchem espaços não alcançados pela memória.

A situação do narrador de *Como eu se fiz por si mesmo* é análoga à descrita por

¹⁶⁷ CANDIDO, “Poesia...”, p. 54.

¹⁶⁸ Ibid., p. 53.

¹⁶⁹ ARRIGUCCI JR., op. cit., p. 77.

Antonio Candido a respeito de Pedro Nava: “Confinado nos limites de sua memória, com a vontade tensa de apreender um passado que só lhe chega pelo documento e por pedaços da memória dos outros, o Narrador (...) não tem outro meio de os configurar senão apelando para a imaginação. Desse modo (...) o relato adquire um cunho de efabulação e o leitor o recebe como matéria de romance”.¹⁷⁰

O livro de Jamil Snege, embora conserve integridade e homogeneidade em seu todo, encontra-se dividido em 47 capítulos que mantêm certa independência estrutural e temática entre si. São espécies de pequenos contos e/ou crônicas de extensão bastante diversa, como a sugerir a variação do próprio processo de recordação: lembranças fugidias e episódios mais marcantes, onde o narrador se detém por mais tempo. Exemplo da diversidade na extensão dos fragmentos de memória registrados pelo narrador é o fato de encontrarmos capítulo com mais de dez páginas, ao lado de outros de extrema brevidade. O capítulo de abertura, que transcrevo a seguir, é uma espécie de miniconto que ocupa apenas oito linhas. Assim começa a narrativa de *Como eu se fiz por si mesmo*:

Nasci antes os pés, enforcado pelo cordão umbilical. Uma santa tesoura, manejada por minha avó, libertou o quase defuntinho. Roxo foi minha cor inaugural. Uma noite gelada de julho acolheu meu primeiro e desesperado vagido. De lá para cá, tenho convivido sem problemas com tesouras e geadas. Mas, certas noites, ainda ouço aquele meu grito – notadamente no inverno.(7)

Nas primeiras linhas do romance, a questão que permeará a obra como um todo: o sentimento de um ser em permanente contradição com o mundo, sentimento metaforizado na posição contrária à hora do nascimento. Snege chamará tal sentimento de “inviabilidade existencial” e que será manifestado nas diversas contrariedades e

¹⁷⁰ CANDIDO, “Poesia...”, p. 61.

reveses enfrentados pelo narrador ao longo do percurso descrito.

O evento do nascimento traz em si, ainda, os elementos que situarão os limites espaciais mais marcantes da narrativa: o ambiente familiar, representado pela intervenção da avó, as características do lugar de nascimento: o frio do inverno curitibano em seu aspecto visual típico: a geada (elemento bastante explorado por outro grande pintor do retrato de Curitiba, o artista plástico Poty Lazarotto).

Convém observar que a presença do ambiente familiar não significa que a obra de Snege apresente o projeto de uma reconstrução genealógica nos moldes dos romances autobiográficos que procuram resgatar a tradição patriarcal de determinada família. Embora a família - especialmente o pai e os avós - aí se faça presente de maneira intensa, o papel que ela desempenha é bem definido e não interfere na realização maior que é a reconstrução da trajetória individual. A família é mais um dos aspectos destacados como participante na formação do protagonista, fonte de experiências e emoções. Dessa forma, o núcleo familiar (embora conserve seu maior grau de influência no vivenciar das experiências) divide espaço com outros elementos e atividades: o universo profissional (em destaque); as viagens; as aventuras e “pequenas” transgressões da juventude; os (des)encontros amorosos; os amigos; o universo da literatura; o refletir sobre o próprio exercício de rememoração. Entretanto, como se trata de um relato autobiográfico em que o sujeito procura objetivar suas impressões, inserindo-se como elemento de seu mundo, que é o mundo de todos os que com ele conviveram, qualquer tentativa de sumariar o universo das memórias ficcionais está, de antemão, condenada a ser falha. É preferível que tentemos penetrar nesse universo aos poucos. Quem sabe, escolhendo aleatoriamente os caminhos, assim como o narrador procede em sua apresentação dos fatos colecionados e fixados pela escritura.

Portanto, voltemos ao capítulo de abertura...

Esse primeiro fragmento já nos permite apontar algumas características estilístico-formais que aparecerão no decorrer do romance. Uma delas diz respeito à linguagem utilizada pelo narrador, mais especificamente, sobre a forma de construção das seqüências narrativas. Apesar de depararmos-nos com certas variações de tonalidade ao longo da obra, o uso de orações curtas, a quebra dos períodos é uma constante (característica que se estende aos outros livros do autor). Tal quebra, às vezes, sugere um resgate das imagens em flashes cinematográficos. Veja-se, por exemplo, o capítulo 5, que recupera o episódio de um acidente ocorrido na infância e que ocasionou a perda de alguns dentes do protagonista quando menino¹⁷¹. Além da capacidade de rir de si próprio, a ironia aparece na elipse da passagem bíblica apontada logo no início - que, numa primeira leitura pode sugerir, apenas, a visualização por partes -, e é reforçada por outras imagens ao longo do capítulo:

Olho por olho.

1. Close de um garoto de oito anos. Ele tem a boca cheia de sangue. Lábios, gengivas – massa informe. Os dentes soltos, pendurados, mexem-se quando ele chora. Brancos, longas raízes, alguns nem nascidos: brotam de repente em meio à carne esfacelada.
2. Close de um adolescente de catorze anos. Quase não sorri. Odeia quando lhe falam dos dentes. Como estavam, ficaram – tortos, superpostos, estranhas lascas nas gengivas.
3. Sonhos. Uma escuna na Jamaica, peito peludo ao sol, porres de rum, brigas no cabaré de cortinas de contas. Morrer bêbado. Sempre de boca fechada.
4. Infecção, raspagem no osso, alvéolos arrebatados. Temor: dentes de ouro, refletindo os cacos de garrafa nas brigas do cabaré. Abandonou os mares do Sul pelas areias de Guaratuba. Agora, mais do que nunca, boca fechada.
5. Terno com colete de seda bordado, gravata, taco de sinuca na mão. Verdes mares pelo pano verde. Troca desvantajosa, admite. Boca aberta? Só caçapa.
6. Ele e o primo, disputando a donzela. Um bolero de cada um. Comenta no intervalo: o Bode vai ganhar – tem mais dente que eu.
7. Baile em Ibirubá, Rio Grande do Sul. Banho demorado, barba raspada com água quente. O dente da frente – um pivô – de repente no ralo da pia.

¹⁷¹ Tal episódio deve ter sido bastante marcante na vida de Snege. O tema reaparecerá, inclusive, no último texto publicado pelo autor: o conto “Minha mãe se veste para morrer” (fragmento já citado).

8. Ó, vida. Quantas horas de vôo na cadeira do dentista?(23-24)

Além dos períodos elípticos e da enumeração que serve para apoiar a ordenação das lembranças (misturadas com sonhos), podemos depreender do fragmento transcrito certa instabilidade temporal dos fatos lembrados.

É importante que nos detenhamos por um momento na análise da apresentação do tempo no romance, pois, como observou Boris Uspensky: “A apresentação da obra literária relaciona-se intimamente com os processos da memória. Em geral, as características da memória humana impõem à obra literária uma série de restrições que condicionam sua percepção (...). Por conseguinte, a conexão direta entre a memória e a percepção temporal não deve ser negligenciada.”¹⁷²

A narrativa de *Snege* não obedece a uma linearidade cronológica rígida. Ao contrário, o narrador avança e recua no tempo, numa dinâmica temporal que parece acompanhar o ritmo da memória. Anatol Rosenfeld assim identificava a configuração do tempo no romance moderno: “Nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, ‘os relógios foram destruídos’ ”¹⁷³.

Paul Ricoeur, por seu turno, irá afirmar a quebra da ordem cronológica no romance ligada à expressão da realidade moderna e a correspondente percepção do tempo por seu habitante da seguinte forma:

¹⁷² USPENSKY, B. *A poética da composição: estrutura do texto artístico e tipologia das formas compositivas*. Trad. Marta Helena Kirst e Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: 1981. (edição fotocopiada)

¹⁷³ ROSENFELD, A. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: _____. *Texto/Contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 80.

...uma cronologia quebrada, interrompida por saltos, antecipações e digressões, em suma, uma configuração deliberadamente pluridimensional, convém melhor a uma visão do tempo privado de qualquer capacidade de um apanhado geral e de qualquer coesão interna. A experimentação contemporânea na ordem das técnicas narrativas é assim organizada para a dispersão que afeta a própria experiência do tempo.¹⁷⁴

Os avanços e recuos acima referidos se dão não somente na disposição não-sequencial dos capítulos, como também no interior da descrição de determinada cena ou situação, e cooperam para o projeto de presentificação da matéria narrada. Note-se a digressão do narrador em meio à descrição do “falado campo dos padres, nos fundos da igreja do Coração de Maria”, onde os meninos clandestinamente jogavam seu futebol:

Eu conhecia muito bem o local, pois com seis ou sete anos era ali que nos preparavam para a primeira-comunhão, e foi ali que vi despertar em mim uma precoce vocação religiosa, com promessa de ampliá-la num colégio em Rio Claro, e voltar padre Jamil, padre Jamil não, que nunca foi nome de padre, padre Antônio, que é meu segundo nome, e depois um pouco mais de teologia em Roma, e mais uns conchavinhos, e cá estaria eu, Aroldo Murá a meus pés, Rafael Greca beijando-me as mãos, e eu tentando puxar o tapete de dom Pedro Fedalto para lhe arrebatarmos o arcebispado.(17)

Outro aspecto da prosa de Jamil Snege a ser ressaltado refere-se à carga de poesia que ela possui. Em muitos pontos dessa narrativa que se desdobra através de episódios, contraditoriamente, bem e frouxamente situados num determinado lugar e momento, deparamo-nos com imagens líricas construídas com a sensibilidade do olhar de um poeta. Tais imagens, muitas vezes embebidas do fantástico e do onírico, resultam na instauração do insólito; e o cotidiano é impregnado por um clima fantasmático habitado por sonhos.

Gaston Bachelard afirmou que “É no plano do devaneio, e não no plano dos

¹⁷⁴ RICOEUR, op. cit., p. 137.

fatos, que a infância permanece em nós viva e poeticamente útil. Por essa infância permanente, preservamos a poesia do passado.”¹⁷⁵ O trecho a seguir transcrito, onde somos transportados a um mundo de lembranças e imagens da infância, parece servir como ilustração literária do que afirma o filósofo francês. Assim o narrador nos conta seu ingresso no mundo do trabalho, aos treze anos de idade, numa loja de brinquedos:

É aqui o reino encantado do trabalho?

Parei diante da porta e olhei para o alto. Lá estava a placa: um garoto sobre pernas de pau, o nome da loja pintado entre as pernas do garoto. Entrei. O gênio da lâmpada estava sentado na penumbra, no fundo da loja. Seu riso sacudiu todos os brinquedos das prateleiras. Alguns, com um resto de corda, completaram o movimento interrompido; soaram bumbos e sirenas. O gênio da lâmpada apanhou-me na palma da mão e transpôs-me para dentro do balcão. Cada passo do gigante fazia tremer o chão e sua passagem era saudada com um aceno de braço ou de cabeça pelos bonecos. Ainda rindo, colocou-me diante de uma caixa de brinquedos recém-aberta e apontou o dedo gordo para uma cartela de etiquetas gomadas. Uma anã gordinha, surgida não sei de onde, completou as instruções e eu comecei a colar as etiquetas nas peças. O gênio da lâmpada retornou para seu lugar, a anã sumiu e uns restos da criança que havia em mim prolongaram esse trabalho até a hora do lanche. Fui despertado pelo ribombar dos passos do gigante, detendo-se ao meu lado com uma bandeja de sfihas. Apanhei uma, ele enfiou mais quatro ou cinco nas minhas mãos. Enormes sfihas, feitas de encomenda para o gigante e seus liliputianos empregados.(11-12)

Efetivamente, a infância tem lugar de destaque entre as recordações. Não são apenas as lembranças da época de criança que estão presentes na narrativa, mas aquele sentimento nostálgico de algo perdido e a preocupação em manter acesa a chama de um tempo de inocência, a presença de um menino no ser íntimo do adulto:

Você também foi guri, sabe que o mundo do faz-de-conta é uma possessão perdurável, só termina quando você termina, ou talvez nem aí. De quantas pessoas você já ouviu que tiveram uma infância maravilhosa? Pois elas só dizem isso quando estão vivendo um momento infeliz. A infância é um dado de autopercepção idealizada, se você tem uma vassoura velha ou um cavalinho de pau todo bonitinho, a aventura interior é a mesma; você percorre as mesmas trilhas e não raro a vassoura velha suplanta o cavalinho em ímpeto e beleza. Você teve um puro-

¹⁷⁵ BACHELARD, op. cit., p. 35.

sangue e hoje nem se dá conta disso. (15)

Em momentos da vida adulta, certos elementos remetem ao passado longínquo e despertam a recuperação saudosa de um tempo de cuidados e preocupações em torno de si:

Você quer aquela papinha de trinta anos atrás – você cuspiu na colher, empurrou o prato, mas agora quer de volta. Num passe de mágica, a figura maternal do Antônio resgata do passado a mesma papinha que ficou esquecida na pia (estava chovendo, lembra?).

_ Antônio, não estou bem do estômago...

Chá de camomila, existe melhor?, Antônio Colaço traz, essa boa alma. Não vem na canequinha de plástico azul, com a cara do Pateta (que fim levou a canequinha?), mas o gosto é o mesmo, quase o mesmo.

Coffee-shop do Hotel Colonial. Que outro lugar do mundo serve as guloseimas que extraviamos no prato da infância? (260)

Na reconstrução de si, o olhar volta-se nostalgicamente ao passado buscando acompanhar e entender o significado das transformações operadas pela passagem do tempo:

Sou eu esse garotinho feroz, pálido, de largas olheiras? Ele tem medo de chuva, vejam, mal o céu escurece corre a refugiar-se no interior da cebola.

Sai de lá um adolescente de aparência suburbana, olhar desafiador. Encara-me com insolência. Ele viu o mar, não é qualquer chuvinha que irá amedrontá-lo agora. Com um canivete grava suas iniciais no tampo de minha mesa. Sorrio para ele – o que na sua linguagem é um evidente sinal de fraqueza. O canivete apontado contra o meu peito, boca fechada, ele some. (273)

Mendilow caracteriza a adequada recepção dos personagens dos romances memorialísticos - em sua mobilidade característica -, da seguinte forma:

...os personagens não procedem dentro de uma progressão regular através do tempo de um ponto para outro, começando aqui, parando ali e terminando em algum outro lugar. Suas ações, pensamentos e sentimentos não são vistos como datas estacionárias que indicam o que é passado; pois o todo de sua experiência está

implícito em qualquer momento de seu presente. O seu progresso através da vida não deve ser visualizado como o de um ponto movendo-se ao longo de uma linha, mas como o de uma onda que cresce e se avoluma, com todos os instantes de seu movimento.¹⁷⁶

Outro momento bastante poético da narrativa é a descrição do ansiado encontro do protagonista com o mar:

A viagem nem terminara quando de repente o mar explodiu na janela do ônibus, cinzento e esplêndido, coberto de névoa. Minha adrenalina disparou. Lá estava ele, miseravelmente grande, assustadoramente próximo, sofregamente meu. Ó mar, eu que ansiei por ti, eu que te bebi salgado, desesperado, lágrima por lágrima, agora sei que tu existes, deixa-me morrer. E lá fui eu, rumo às águas, para o mergulho inaugural. Nunca provei água mais tépida, areia mais cálida. Apesar do frio intenso, da garoa e do céu de chumbo, um indescritível sol de redenção brilhava sobre minha cabeça. (...) Não houve onda que não cavalguei, encosta líquida pela qual não subi. (...) Testa colada no vidro, o sal ardendo nos olhos, eu queria ainda olhar o mar uma última vez antes que minha infância sumisse para sempre na curva da estrada.(29-30; 31)

Exemplo maior de prosa poética está contido no capítulo 43. Talvez seja mais apropriado considerar que se trata, na verdade, de um poema em prosa. Dedicado a uma amada (como nas cantigas de amor do trovadorismo – provável origem do lirismo poético ocidental) o fragmento está carregado de referências/características das tendências romântica e simbolista. Há o tom camoniano – o elogio implícito do amor e a idealização, também implícita, do ser amado: “Ondulava e voltava, agreste sempre feito, repetente caminho repetido no espelho de teus olhos. (Tua boca, certa manhã, despertou tingida por um presságio; fiz que não vi; e te beijei.)”; há a participação e sinestesia dos sentidos – gestos, cheiros, sabores e sensações: “Entardeci no ouro das carroças, no trigo, no cheiro espesso da terra.” (...) “Fiz-me noite num pomar; seus frutos tinham um gosto langüescente de erva, de mato, de astros suspensos no morno da treva.” (...) “Coisa líquida. Vinho que interrompia a estrada e roubava nossos corpos do

¹⁷⁶ MENDELOW, op. cit., p. 118-119.

itinerário. Ombro, face, lábios. Inebriados à beira do não ser mais quê.”; há a luz e a cor – a luminosidade do texto é quase visual: “Nas asas da manhã, fatiguei-me da luz dos beirais onde habitavam bromélias.” (...) Acometeram-me sonhos e cabelos pardos, de um pardo muito claro. Fiz-me de azul em olhos azuis, incendiei-me ao vento, fui trespassado de sol.” (...) “Nenhuma cordilheira (lembras?) tolhia a vasta lassidão das esplanadas, onde a vista se derretia num perder de sol”; há a onipresença da natureza que se identifica e se harmoniza integralmente ao humano por meio de metáforas que geram uma proliferação de imagens - o humano incorporando características da natureza; a paisagem natural personificando qualidades humanas e refletindo estados d’alma: “O ventre e a espiga eram irmãos, filhos da terra. Meus irmãos, filhos da terra, teus peitos. Peitos feitos d’água.” (...) “De langores e de esperas fiz-me parente. Íntimo de todos os seres de sob as pedras. No calor conciso fiz meu ninho, por cima o vidro derretido, o sol.” (...) “Até que um dia, era de tarde, a praça tornou-se turva de lágrimas. O sol ainda quis acender teus cabelos, o vento tudo fez para distrair teu olhar. Em vão. Teu corpo ficou. Meu corpo seguiu outros corpos, mas sem o vinho que inebriava, sem o langor e o liquescer.”(248; 249; 250) Páginas atrás frisávamos que Jamil Snege não se considerava poeta. O capítulo 43 diminui a veracidade dessa afirmação, pois o texto mostra-se digno do verso.

O universo onírico invade o romance por meio de sonhos, cíclicos ou não, onde são recuperadas as imagens da infância concentradas em momentos significativos, espécies de etapas simbólicas de um ritual de passagem na vida de um menino. Uma dessas etapas pode ser representada pela pescaria:

Ainda hoje sonho com as minguadas pescarias da infância. Estou à beira do Água Verde – mas de repente ele se avoluma, explode suas ondas barrentas contra as

margens, agiganta-se, empurra a terra com fúria e eu, pequeno, nauseado, retiro de um mar revolto imensos peixes cuja mole deformidade junto aos pés. É um sonho transfigurador, desagradável, com cheiro de lodo e sufocado por um intranscendente céu escuro. O contrário do outro, cíclico também, onde apareço galgando as ruínas de antigas muralhas, um sonho arcaico, solar – folhas e raízes enlaçando pedras imemoriais com implacável força telúrica. São duas cargas oníricas antagônicas. Uma me putrefaz, a outra me revivifica. O fim de um ciclo, o começo de outro.(27-28)

A respeito do narrador de Murilo Mendes em *A idade do serrote*, Candido diz-nos que ele

não apenas transfigura o dado comum, ao mostrá-lo como algo tocado pelo cunho excepcional, mas introduz o insólito propriamente dito sob a forma de excentricidade, aberração da norma, loucura. Dá-se então um movimento pendular que unifica o texto em profundidade e estabelece a sua normalidade própria: *o comum é visto como extraordinário; o extraordinário é visto como se fosse comum* [grifo meu].¹⁷⁷

O insólito entra na narrativa de Snege por diversas portas. Muitas vezes, com certa dose de humor. Veja-se esta passagem do capítulo 33:

Rose, então mulher do Miran, me dá uma carona da Prefeitura até o centro da cidade.

Loira, frágil, bonita, delicada – dizem que a moça tem partes com o demo. Provoco-a:

_ E o diabo, Rose?

Ela estremece, se encolhe, quase se engasga, quase bate, quase freia. Gira a cabeça em minha direção e uma voz forte, gutural, vinda não sei de que profundezas, faz vibrar o painel do carro:

_ O diaaabo? Vamos, diga, o que você quer deeee?

_ N... não... nada – tartamudeio e, covardemente salto do carro e desapareço numa nuvem de monóxido, no primeiro sinal vermelho.(173)

Confrontamos mais uma vez a presença do insólito (através de devaneio algo libidinoso, muito bem-humorado) introduzindo (sem muitos sobressaltos, com alguns palavrões bem soltos) o curso de um episódio do cotidiano. A passagem faz lembrar,

¹⁷⁷ CANDIDO, “Poesia...”, p. 59.

aliás, pela exploração de imagem similar, o romance *Pilatos*, de Carlos Heitor Cony. É, de novo, o extraordinário visto como comum:

Eu era um grande pênis deitado ao sol de Copacabana. Um pênis de 1,75m aquecendo-se na areia. Um pênis predador, cabeçona reluzente, tentando abocanhar todas as xoxotas que passavam diante de mim. Se me arpoassem naquele momento, eu me contorceria sobre os corpos cavernosos e esguicharia uma coluna de porra a dez metros de altura. “Caçaram um pênis!”, gritaria alguém, e num instante uma roda de curiosos se formaria em torno de mim, empurra que empurra um garoto de óculos cairia de joelhos sobre meu prepúcio, eu me debatendo e rolando na areia suja de sangue, papéis de picolé grudando na minha pele, ecologistas protestando, uma estudante de biologia cutucando-me com o cabo de um guarda-sol, um militar reformado recomendando às mulheres que protegessem as xoxotas porque o bicho ainda estava vivo, a repórter do Fantástico tentando me entrevistar com uma bandeirinha do Green Peace ao lado, eu exposto no Leme até às 16 horas, às 16:05 sou removido para a Quinta da Boa Vista aos cuidados de um veterinário, um membro do National Geographic desembarca no Galeão com um unguento usado pelas focas do Alaska e dois dias depois, a glândula envolvida por uma enorme bandagem, apareço na quinta página do *Le Monde* abraçado por Jacques Cousteau.(89-90)

Entre as questões postas à prova pela obra de Snege há que se destacar a questão do gênero. Sua prosa narrativa não reconhece fronteiras muito bem delimitadas nesse sentido e parece traduzir a procura do escritor por uma expressão adequada ao contexto em produziu sua obra. Conforme assinalou Ferreira Gullar: “Na obra moderna, a pluralidade de significados não só é maior como resulta da intenção deliberada do autor que, para atingir seus objetivos, altera a estrutura dos gêneros e das linguagens. (...) a quebra das estruturas tradicionais é função de uma aproximação com a realidade objetiva e a necessidade de apreendê-la e expressá-la na sua contraditória concretude.”¹⁷⁸

Como ressaltamos linhas atrás, os próprios capítulos do romance autobiográfico comportam-se como unidades menores, próximas ao conto ou à crônica. Conforme

¹⁷⁸ GULLAR, F. *Vanguarda...*, p. 52; 60.

observou Luciana Stegagno-Picchio a respeito dos escritores da literatura brasileira recente: “Quase todos os ficcionistas da atualidade são igualmente contistas e romancistas (...). O próprio memorialismo, por se estruturar autobiograficamente em sucessão de retratos e contos exemplares, torna-se tributário do gênero.”¹⁷⁹ Ainda assim, a aparente desconexão e o caráter casual dos episódios e de sua sequência não excluem a unidade interna total de *Como eu se fiz por si mesmo*.

Aliás, é justamente a estrutura interna de tais unidades que revela a grande habilidade e experimentalismo do autor. A experiência com a publicidade é trazida para dentro da prosa literária e um dos reflexos disso é a concisão, a brevidade das frases e capítulos. Quem ganha é o leitor, pois o resultado é um texto fluente, sem entraves de qualquer natureza. É de se admirar a capacidade de criação de imagens tão ricas com um discurso limpo, direto. De qualquer maneira, alguém já frisou que a simplicidade formal no campo do fazer artístico, muitas vezes é sinônimo de virtuosismo do artista. Sem grandes arroubos lingüísticos, Snege vai nos conduzindo de maneira escorregadia para o interior de seu universo ficcional.

Alguns dos fragmentos já transcritos do romance, por si só, permitem entrever as experimentações formais da narrativa. Entretanto, há outras passagens em que a fusão de discursos torna-se ainda mais evidente. O resultado dessa mistura estilística confere uma dicção moderna à prosa de Snege e parece estar relacionado, em parte, ao fato de tratar-se de um escritor que também se comportava como um leitor voraz e eclético, como veremos na sequência.

Na passagem a seguir, o narrador enumera alguns itens responsáveis por sua “primeira grande crise de rejeição e sentimento de inviabilidade existencial”:

¹⁷⁹ STEGAGNO-PICCHIO, op. cit., p. 641.

Dentes – em mau estado de conservação.
Violão – nenhuma habilidade musical.
Barra fixa – medo de amnésia. Meu primo Dúlio de Paola, o Bode, é muito melhor que eu.
100 metros Rasos – Renê Tortatto me ganha sempre.
Futebol – Miro Szarek dribla melhor, tem mais visão de jogo.
Força – Josédi Ton é o mais forte de nós.
Pinto (tamanho do) – Edy Althéia tem uma guasca fenomenal; fico até humilhado.
Boxe – não agüento um round com o Cláudio Proença.
Luta livre – resisto bem, mas o Chiquito de Paola ainda me vence.
Namoradas – o Antoninho Morilia me bate fácil; o pai dele é dono do Cine Curitiba.
Automobilismo – joguei o Nash do pai do Antoninho na valeta (é que aprendi a dirigir num Renault).
Sacanagens – Wilson Gravata tem imaginação mais ativa.
Briga – Nenê Vilatore me supera com folga.
Pôquer – autocontrole, frieza absoluta – King me estraçalha; o pai dele, seo Leocádio, pega o dobro de lambaris que eu.
Dinheiro – aí ganho fácil; sou o mais duro de todos.
Mediunidade – acabo de ter uma experiência negativa; não falemos mais nisso.
Trabalho – seo Snege, meu pai, odeia me ver desocupado.(49-50)

Promovendo uma abertura da técnica literária (em se tratando de prosa romanesca), o que se observa aí é um conjunto de frases que não possuem uma dependência sintática muito rígida entre si. Semanticamente, no entanto, o texto funciona de forma brilhante. As incompetências ou inferioridades do narrador diante de alguns aspectos do universo masculino, quase todos vistos como símbolos de virilidade, justificam o seu estado de crise.

As acusações contra os efeitos nocivos das várias instâncias do social – família, educação, religião, trabalho -, contra os condicionamentos e o controle das várias instituições sobre o indivíduo, o narrador (explicitamente intruso, no caso) tematiza esse assunto utilizando, novamente, o emprego das frases breves, ordenadas numa gradação crescente, em consonância com o processo de alienação descrito:

Leitor, leitora.

Ouçã este terrível segredo.
 Existe uma grande conspiração contra você. Uma conspiração de dimensões universais.
 E a parte mais insidiosa dessa trama é fazer crer que não existe conspiração nenhuma.
 Se você insiste, dizem que você sofre de visão conspiratória do mundo.
 Um deliriozinho persecutório, afirmam, tentando minimizar (ou ridicularizar) a coisa.
 Mas não se iluda. Querem reduzir você a pó de traque. E usarão de todos os truques para isso.
 A grande conjura universal existe e dela participam as pessoas aparentemente mais insuspeitas.
 Mamã e papá, por exemplo. A vovó. Os parentes. Os professores. Os amigos da família. Namorados e namoradas.
 (...)
 Se você for um cãozinho, ganha um osso. Se for um golfinho, ganha uma sardinha.
 Se não saltar ou sentar sobre as patinhas traseiras, ganha um pontapé no rabo ou um choque elétrico no focinho. Escolha.
 Amestras e dissuadir – essas as grandes tarefas sociais da educação.
 E isso começa bem cedinho, meninas e meninos.
 A primeira coisa a fazer é extirpar o destino e substituí-lo por uma carreira.
 Trágico ou não, o destino é uma força cósmica, faz você colidir com os deuses.
 A carreira é um destino amestrado, decaído, dissuadido, sem fervor.
 O destino é rebelde, individual, coloca você frente a frente com seus limites e com a fúria sagrada, sádica, de ultrapassá-los.
 A carreira é submissa, social, enfia você numa canaleta margeada por direitos e deveres e põe a ambição no lugar do desejo.
 O destino é nocivo à tribo. A carreira é nociva a você.(40; 41; 42)

A brevidade das orações curtas cooperam para outro recurso muito bem empregado pelo narrador: a condensação das imagens, a síntese de uma duração temporal extensa em poucas linhas. Conforme observa Eco: “...um *tempo do discurso* rápido pode exprimir um tempo da história bastante longo.”¹⁸⁰ Citamos um exemplo em que a passagem do tempo é abreviada por pequenos incidentes:

Contornando o problema, faço campanhas para a Servopa, a Dipave, a Refrigeração Paraná. Passo a comer de marmita. Engordo uns quilos e quebro um dente mordendo uma bala de canela. Tomo um porre na casa do Rody e recebo um aumento. E um telefonema: Sérgio Mercer me convidando para trabalhar à tarde na Umuarama. Largo a prefeitura (peço uma licença sem vencimentos que dura até hoje) e enfrento o Sérgio Reis com um cativante sorriso nos lábios. Compro o

¹⁸⁰ ECO, U. *Seis passeios...*, p. 60.

volks 67 de minha irmã e constato, eufórico, que meu pinto readquire aquela consistência borrachuda dos que estão de bem com a vida. (p. 170-171)

Comparando metaforicamente o andamento da narrativa com o desenvolvimento da composição musical, Paul Ricoeur apontou:

As compressões [temporais] não consistem apenas em abreviações cuja escala não cessa de variar: consistem também em saltar os tempos mortos, em precipitar o andamento da narrativa por um *staccato* da expressão (*Veni, vidi, vici*), a condensar num só evento exemplar traços iterativos ou durativos (...). O *tempo* e o ritmo vêm assim enriquecer as variações ao longo da mesma obra, comprimentos relativos do tempo da narrativa e do tempo contado.¹⁸¹

No trecho a seguir, a metáfora que transforma em águia o escritor Fábio Campana promove a divertida e veloz descrição do encontro e casamento do amigo:

Fábio Campana tomou Luiz Carlos Zanoni só para si.
A águia que arrebatava o cordeiro mas não mata; protege-o.
O lince que retém a presa entra as garras mas não fere, acalenta-a. (...)
Uma semana depois, num vôo de rotina, seus bigodões solitários descortinam uma presa lá embaixo. Começam a voejar em círculos cada vez mais aproximados. Denise Camargo pressente o ataque iminente. Quer correr. Procura esconder-se. A sombra negra cobre a luz do sol. Lá vai ela, arrebatada pelas asas peludas.
_ Acho que vou casar, Turco.
E casou.
Ficamos sem o Fábio Campana. (p. 187; 189)

Na passagem seguinte, para reproduzir a conversa durante o reencontro com uma jovem militante pela qual fora apaixonado, o narrador interrompe o diálogo em discurso direto e lança mão da rubrica utilizada no texto dramático, só que dirigida ao leitor e não aos atores/personagens da cena. O resultado é este:

_ Sabe o que é, é falta de estímulo. A última mulher que tive...
(Não tive mulher nenhuma) Uma burguesa? (ela) Põe burguesa nisso (eu,

¹⁸¹ RICOEUR, op. cit., p. 134-135.

convincente) Que droga (ela) Se é (eu) E você agüentou quanto tempo? (interesse piedoso) Seis meses (ar desolado) Seis meses jogados fora (judiciativa) Desperdiçados (absolutamente não concordando) Sem trocar uma opinião política, sem receber uma crítica, nada? (escandalizada.) (146)

Percebe-se que em todas as passagens descritas, o humor paira com maior ou menor intensidade. Podemos dizer que as estruturas textuais, a forma escolhida está em cooperação com o efeito de humor pretendido. Aliás, as características do texto remetem para outro humorista das letras brasileiras, Luís Fernando Veríssimo, que também experimenta formas diversas em seus contos e crônicas.

O capítulo 33, do qual já transcrevemos um episódio ao tratarmos da inclusão do insólito, também provoca as estruturas tradicionais da narrativa. A seção abre-se com a seguinte chamada, isolada numa frase: “Rapidinhas.” – algo bem típico das colunas jornalísticas. Na seqüência, o narrador reúne oito pequenos fragmentos textuais, espécies de “notas” em tom de crônica sobre alguns fatos e episódios envolvendo amigos e conhecidos. No fragmento final, a queixa dos amigos ausentes através da simples enumeração de nomes coroada pela pergunta irreverente: “Onde estão vocês, seus putos, que nunca mais me desafiaram para um torneio de punheta?”.(177)

No que se refere à diversificação dos procedimentos de construção textual, se nos fosse dado definir o estilo de Seneque poderíamos dizer que ele funda uma espécie de “poética da heterogeneidade discursiva breve” – isso antes dos experimentalismos brasileiros pós-modernos no que se refere ao hibridismo de gêneros e linguagens.

A respeito das experimentações no campo da ficção romanesca, Paul Ricoeur assim se exprimiu:

De fato, desde a sua origem, o romance moderno anuncia-se como o gênero proteiforme por excelência. Chamado para responder a uma nova demanda social rapidamente cambiante, logo foi subtraído do controle paralisante dos críticos e

censores. Ora, foi ele que constituiu, pelo menos durante três séculos, um prodigioso canteiro de experimentação no campo da composição e da expressão do tempo.¹⁸²

Em estudo sobre os romances brasileiros da década de 70, Janete Garpar Machado desenvolveu algumas reflexões sobre a necessidade de renovação que o gênero enfrentou, destacando, apropriadamente, a herança do movimento modernista em toda a literatura posterior - herança que se faz visível também, é claro, nos recursos utilizados por Snege em sua obra (o tempero coloquial, a quebra da estrutura narrativa, o diálogo direto com o leitor, o caráter metaficcional, entre outros):

Impossibilitados de apreender a referencialidade contemporânea em toda a sua amplitude, posto que [sic] perdeu a organicidade, apresentando-se fragmentada, multifacetada, o romance passa a adaptar, ajustar os recursos estéticos às atuais condições dessa realidade. Disso resulta a contínua busca do novo para impedir o desgaste nas manifestações artísticas (...). O escritor contemporâneo reafirma vínculos com o passado ao adotar, no seu trabalho criador, o legado modernista atualizado na fidelidade à pesquisa estética, como forma de fidelidade ao tempo presente, ao novo, fazendo com que o tema mais cultuado e o mais atual seja o tema das mudanças na maneira de encarar o mundo, o tema das transformações do modo como as pessoas vivem. Fazendo também com que *Romance Novo* possa ser esse que consegue captar essa idéia de transformação, através de formas também inovadoras.¹⁸³

O tempero coloquial da prosa de Snege é reforçado por trocadilhos a partir de ditados populares: “Um a um, em silêncio, a bola debaixo do braço, escolhíamos os times e iniciávamos o jogo – um olho na bola, outro nos padres.” (p. 20); “Quem não tem Jorge Gonçalves caça com Calil Simão.” (p. 103)

Em se tratando da linguagem empregada pelo escritor, não podemos nos furtar de abordar a questão da presença abundante de palavrões em toda a narrativa; palavrões,

¹⁸² RICOEUR, op. cit. p. 17.

¹⁸³ MACHADO, J. G. *Constantes ficcionais em romances dos anos 70*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1981. p. 25; 26.

em sua maioria, carregados de conotações sexuais. Veja-se a transfiguração da paisagem carioca operada pelo narrador em virtude de suas expectativas quanto à mudança para o Rio de Janeiro: “Zona Norte. Mesmo assim, há algo de excitante no ar. Púbis de Açúcar, Coxacabana, Vagina Rodrigo de Freitas – o Rio de pernas abertas me espera. A última gonorréia a penicilina já baniu da memória. Estou pronto para tudo.” (p. 82)

Em outro momento, a irreverência na invocação a Deus em meio a considerações que leitores mais sensíveis poderiam tomar como grosseiras: “Três ou quatro pentelhos desprenderam-se do cu do chefe – a hidroterapia não elimina apenas as toxinas. Dona Creuza preocupa-se. Alguém precisa avisar o chefe. Cu careca? Uai, guarda-me Deus!” (p. 235). Em alguns aspectos, o narrador apresenta-se como um sujeito sentimental e sexualmente inconstante, para quem o ato sexual é apenas uma questão de escolha: “Que me perdoem minhas passadas, presentes e futuras companheiras de cama, mas o sexo sempre me pareceu algo simples como escolher um presunto ou um queijo; é sentir-se atraído, cheirar, provar e comer.” (p. 158) Entretanto, em certo momento, esse auto-denominado “místico aureolado, feroz perseguidor de putas, alquimista a recolher o ouro venéreo dos bordéis” deixa escapar a confissão de seu desejo inconsciente de afetividade e compromisso:

Eu nunca soube usar muito bem o pênis em Curitiba. Meu superego estava sempre de guarda, com uma bisnaga de gás paralisante. Fulaninha não, Fulaninha é virgem. Sicraninha não, Sicraninha é filha do amigo do teu pai, Beltraninha não, Beltraninha só com compromisso sério. Conclusão: só Putinha, Punhetinha ou Empregadinha, não necessariamente nessa ordem. De mais a mais, se eu fosse mulher também não iria dar bola para um cara como eu. Um sujeito de afetividade truncada, procurando invadir as pessoas pela via genital, não é exatamente o tipo que as mulheres apreciam. E eu, lá no íntimo, querendo encontrar a Namorada que nunca tive, cultivando jardins e bosques outonais, pavimentando uma alamedas líricas com pedrinhas irregulares, aquela coisa toda, e não fazendo nenhum esforço consciente para isso. (91)

Ainda no tocante à linguagem, encontramos diversas e humoradas dúvidas metalingüísticas: “Ato contínuo, levanta-se ameaçador, encara-me, solta um rugido gemente (ou um gemido rugente, não sei)...” (p. 140); “Vivi muito tempo no interior, você sabe? Não sei, evidentemente. A função fática dessas falsas perguntas de fim de frase sempre me confundem.” (209); “Que irresistível atração tem o coffee-shop (ou seria a) do Hotel Colonial para atrair tanta gente, todas as noites?” (258); “Há um sanduíche de presunto de ontem na mesa da cozinha e se não estiver muito verde comê-lo-ei, com mesóclise e tudo.” (p. 244)

Interessantes também são as antecipações/previsões feitas pelo narrador acerca de seu futuro:

Eu estava com dezesseis anos, logo faria o serviço militar, como já estava lá dentro lá continuaria, seria promovido a cabo, depois a terceiro-sargento, segundo, primeiro, me casaria, um dos oficiais seria meu padrinho, eu na prancheta projetando um depósito de munição e a notícia de que nasceria meu primeiro filho, eu no hospital, eu novamente na prancheta tratado com consideração pelo oficiais, minha mulher engordando exageradamente, eu promovido a sub-tenente, meu primeiro filho completando dezesseis anos, eu arrumando um emprego para ele, eu pagando montepio, eu me reformando no posto de 1º tenente ou capitão, eu tirando uma fotografia com as ambicionadas estrelas no ombro, eu indo para casa, eu casando uma filha – “casou-se a filha do capitão!” –, minha mulher jamais emagrecendo, só eu e ela em casa usando e abusando da assistência médica vitalícia, da pensão vitalícia, da infelicidade vitalícia, do tédio vitalício, da morte vitalícia... (42-43).

Em outro momento, num exercício de alteridade ficcional, o narrador promove uma espécie de desdobramento da identidade – em que o eu-presente dilui-se no eu-provável – para atingir a percepção do que teria sido caso tivesse feito outras escolhas:

Levanto-me da cadeira e paro ao lado dele. Lá está o mar, e eu estou aqui. Mas o mar não exerce sobre mim o efeito que exerce sobre o Outro. O mar não me acalma. Porque eu não estou aqui. Eu voltei para Curitiba. O Outro é quem eu teria

sido se não voltasse. Por isso está mais gordo, um pouco mais velho que eu. E tem uma mulher chamada Cleide. Eu sou o invasor, um pedaço do passado dele, um resto de identidade. Identidade invasora. Sombra. Ele me repele. Arrependeu-se de ter me oferecido a chave, superestimou os seus poderes, subestimou os meus. Mas não quero molestá-lo. E decido deixá-lo, não antes de enlaçar fortemente seus ombros num gesto de afetuosa auto-estima. O Outro não reage, pois sou apenas uma lembrança. (95-96)

Os dois fragmentos anteriores servem para recuperarmos, novamente, a questão da temporalidade da narrativa. Em ambos, há retornos ao passado e projeções a um futuro provável - uma mistura de tempos distintos no presente da narrativa (recordemos, ainda, o já abordado retorno ao passado longínquo por meio das lembranças nostálgicas da infância do narrador). Comentando sobre o tempo no processo narrativo de *Angústia*, de Graciliano Ramos, Anatol Rosenfeld tece algumas observações bastante esclarecedoras a respeito de tais recursos:

A irrupção, no momento atual, do passado remoto e das imagens obsessivas do futuro não pode ser apenas afirmada como num tratado de psicologia. Ela tem de processar-se no próprio contexto narrativo em cuja estrutura os níveis temporais passam a confundir-se sem demarcação nítida entre passado, presente e futuro. Desta forma, o leitor – que não teme esse esforço – tem de participar da própria experiência da personagem. O processo dessa atualização (...) não só modifica a estrutura do romance, mas até a da frase que, ao acolher o denso tecido das associações com sua carga de emoções, se estende, decompõe e amorfiza ao extremo, confundindo e misturando, como no próprio fluxo da consciência, fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos com desejos e angústias abarcando o futuro ou ainda experiências vividas há muito tempo e se interpondo talvez com força e realidade maiores do que as percepções “reais”. A narração torna-se assim padrão plano em cujas linhas se funde, como simultaneidade, a distensão temporal.¹⁸⁴

Também há espaço na obra de Seneque para as reflexões do escritor em torno do poder expressivo da palavra, um dos grandes dilemas impostos aos artistas modernos após o abalo das convenções realistas. “Interpretando, ou se apropriando do outro, o

¹⁸⁴ ROSENFELD, op. cit., p. 83.

autor moderno encontra uma voz, no mesmo gesto em que morre em palavras alheias”, apontou Arthur Nestrovski.¹⁸⁵

O tema reaparecerá em outros livros do autor, bem como nas (poucas) entrevistas que concedeu: “A linguagem para mim”, diz Snege, “é exercício de grandes dúvidas, de como proceder, como trabalhar. E ela nunca nos dá uma resposta.”¹⁸⁶

Em *Viver é prejudicial à saúde*, a certa altura da novela o narrador-protagonista vislumbra: “Ah, merda, se eu pudesse rasgar com as unhas a pele das palavras, romper seu invólucro acústico, liberar o feto coaxante que habita em seu bojo, ouvir suas imprecações de cartilagem e muco – um som que fosse a extrusão de membranas mal-formadas sobrenaturando o mundo...”.(165)

No romance autobiográfico, que é nosso foco principal, em meio às recordações pessoais flagramos, por momentos, um narrador angustiado com sua tarefa, duvidoso da consistência da matéria-prima com a qual trabalha. No trecho a seguir, Snege reflete sobre a abstração e subjetivação do mundo concreto, sobre o preço pago para penetrar no mundo da leitura e da escrita ou, em outras palavras, o difícil ingresso no mundo da linguagem:

Sucederam-se os anos e os medos, os venenos e os encantamentos – eu oscilando de uma instância a outra do real. Enquanto a coisa má se manifestou no plano objetual, fenomênico, eu ainda pude me defender. Mas quando entrou em cena aquilo que os pavlovianos denominam o segundo sistema de sinais, aí então me estrepei por completo. Fiquei à mercê dos signos. Não eram mais as coisas que me apavoravam; a ingênua maçã da Branca de Neve transformara-se numa tóxica e letal entidade bifronte, num demônio acústico de significado ambíguo que se associava – pelos labirintos de sintagmas e paradigmas – a outros seres tão terríficos quanto ele. As palavras.(130)

¹⁸⁵ NESTROVSKI, A. *Ironias da modernidade*. São Paulo: Ática, 1996. p. 19.

¹⁸⁶ “À espera do mar...”, p. 12.

Em outro momento da narrativa, o narrador confessa suas incertezas acerca do projeto ficcional em execução:

Mas não são os avós o objeto deste precário exercício de memória. Também não estou interessado em revirar minha vida pelo avesso. Sou um cidadão absolutamente sem importância. O que busco não sei. Óbvio: se soubesse o que iria escrever, simplesmente não estaria escrevendo. Talvez algumas cápsulas de inconsciência, vazios que procuro preencher para tornar o grande vazio um pouco mais coerente. (127)

Conforme assinala Anatol Rosenfeld a respeito da posição do narrador no romance moderno:

Em muitos romances de transição o próprio narrador começa a ironizar a sua perspectiva ainda convencional. Chega mesmo a desculpar-se por saber tanto a respeito de personagens de que não pode conhecer as emoções e a biografia mais íntimas. (...) sem dúvida se exprime na arte moderna uma nova visão do homem e da realidade ou, melhor, a tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio **esforço de assimilar, na estrutura da obra-de-arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno**. A fé renascentista na posição privilegiada do indivíduo desapareceu. [grifo meu]¹⁸⁷

As dúvidas quanto à validade do exercício da escritura autobiográfica reaparecerão no penúltimo capítulo do romance, quando o narrador estabelece um diálogo imaginário com o filho:

Daniel, seu pai está de saco cheio.
O livro de seu pai está meio empacado.
Seu pai teme ter escrito umas cento e poucas páginas de besteiras – se você pudesse ver seu pai neste momento, escrevendo, veria um sujeito de saco cheio, cansado, com vontade de largar tudo e ir para a praia. (...)
Agora seu pai está sozinho, escrevendo. Ele já se colocou repetidas vezes a pergunta: vale a pena? Há qualquer coisa digna de ser transcrita da vida para o papel? No fundo, seu pai acha que não. Escrever é um grande egoísmo. Uma experiência que se recusa a entrar no mundo. Separar, escolher, delimitar

¹⁸⁷ ROSENFELD, op. cit., p. 93; 97.

contornos, eleger protagonistas, escalar este e não aquele – tudo isso é muito arbitrário. Você acaba cometendo injustiças, omitindo magoando. Inclusive a si próprio, pois escolher uma vida significa desprezar todas as outras. É a tirania do tempo linear, reduzindo a simultaneidade do vivido a um filete de água podre. (...) Avanço para o que julgo ser o final deste meu livro e o resultado obtido até agora não me seduz. (264; 265-266; 267)

Como observou Mendilow: “...a apresentação do romancista não é apenas colorida pela sua personalidade e pelo alcance e profundidade de suas experiências particulares, mas, mais ainda, é limitada pela sua capacidade de veicular esta verdade apenas em palavras; em verdade, ele pode conceber apenas o que dela existe para si mesmo no plano verbal.”¹⁸⁸

No interessante capítulo 25 – que funciona como uma espécie de dedicatória às avessas – o autor procura dividir com seus colegas a aventura (às vezes desventura) de ser um autor de ficção na periferia do mundo capitalista, realizando uma divertida e cruel descrição da situação do escritor diante das solicitações da vida quotidiana. Conforme assinalou Paul Ricoeur: “...à medida que o romance passa a se conhecer melhor como arte da ficção, a reflexão sobre as condições formais da produção dessa ficção entra em competição aberta com a motivação realista por trás da qual, a princípio, ela se dissimulara.”¹⁸⁹

O fragmento a seguir transcrito serve para problematizar argumentos teóricos que, em certos aspectos, sacralizam o papel do escritor ao tratá-lo, por exemplo, como um ser despersonalizado através de sua arte:

Isto é pra você, João Manuel Simões. Pra você, pra besta do Sosséla, pro trouxa do Reinoldo Atem, pra coitada da Lygia Lopes dos Santos, pra lunática da Bia de Luna. (...) pra todos esses imbecis, como este que vos fala, que brigam com a palavra, compram papel, vão duzentas vezes à gráfica, revisam originais, emendam, correm atrás do capista, do ilustrador, pagam, lesam o bolso minguado,

¹⁸⁸ MENDILOW, op. cit., p. 57.

¹⁸⁹ RICOEUR, op. cit., p. 24.

surrupiam o pão das crianças, adiam o pagamento do aluguel, conformam-se com o sapato deformado, atrasam o BNH, protelam o proctologista, deixam cariar os dentes, imprimem o miserável livrinho, saem com ele debaixo do braço, deixam em consignação nas livrarias, imploram pro livreiro colocar um exemplarzinho que seja na vitrina, passam diariamente para ver se venderam um único que seja, telefonam pro amigo jornalista, enviam pra crítica, compram em vão e durante meses o suplemento literário, procuram pelo nomezinho borrado até nas notas de roda-pé, desiludem-se, amofinam-se, têm crises de úlcera, de amenorréia, de dispnéia, hemorroidam-se, escondem o encalhe numa caixa debaixo da cama, pra ver depois o governo falar em literatura, fazer média com os escritores da terra, posar de bacana junto aos pobres diabos, mandar os secretários de cultura cumprimentar os idiotas nos lugares públicos, fugir deles nos lugares privados, bater nas costelas doídas dos coitados, dizer “este aqui é o nosso poeta”, “aquele lá é o nosso Jorge Amado”, e outras besteiras do gênero (...).(134-136)

O caráter metaficcional da narrativa, bem como o relativo à produção material do livro, aparece de forma transparente no capítulo 40, onde o narrador parece perseguir uma simultaneidade entre o tempo real do processo de escritura e o tempo ficcional da narrativa:

Venho até a máquina de escrever, na qual se encontra uma folha em branco, à exceção do número 129, escrito a caneta no alto. Já escrevi 128 páginas. Um índice muito bom, eu que sempre escrevi pouco. Parece que meu livro chegará a 150 páginas, pouco mais. Às vezes parece que passarei de duzentas. Outras esmoreço. O assunto não adquire brilho, emoção; não consigo converter minhas experiências em literatura. Como agora, por exemplo. Escrevo sem convicção, atirando a esmo, esperando que de repente baixe o santo e minha pena (metáfora horrível) se incendeie. Inútil. As linhas se sucedem sem vigor, minha namorada espera meu telefonema, se pelo menos eu produzisse uma página brilhante, uma única, minha namorada deve estar entediada, a lua na janela é um slogan, ela já deve ter visto, e meu texto é uma anêmica sucessão de palavras. E assim termino a página 129 e pulo para a 130.

Escrevo em espaço duplo, o que facilita a correção. E anima: parece que escrevi muito. Sei que vou pagar caro por isso, o custo gráfico de um livro está desalentador. Mas o que vou fazer? Sou um amador, jamais mandei qualquer original para as editoras, sempre corri por fora do circuito comercial da literatura, sou obrigado a custear meus próprios livros ou parar definitivamente de escrever. (...)

Uma das coisas que os escritores nunca fazem é indicar as pausas que cumprem ao escrever. Isto me ocorre porque parei de escrever exatamente aqui (*), sendo que esse sinal gráfico é o primeiro que deposito hoje na lauda de nº 130. Portanto, este hoje já não é o hoje de ontem (...) Pinguei colírio nos olhos, fiz um café forte (pulo para a lauda 131) e venho para a máquina de escrever. É sexta-feira, 26 de setembro de 1980. (226-227; 228)

Além da identificação entre tempo narrativo e tempo vivido (no caso, tempo de escritura e tempo de leitura que se confundem num jogo perseguidor de sincronias), podemos apontar para a aproximação entre fato e ficção, isto é, uma espécie de historicização do conteúdo ficcional. Paul Ricoeur observou que

o *entrecruzamento* entre a história e a ficção na refiguração do tempo se baseia, em última análise, nessa sobreposição recíproca, quando o momento quase histórico da ficção troca de lugar com o momento quase fictício da história. Desse cruzamento, dessa sobreposição recíproca, dessa troca de lugares, procede o que se convencionou chamar de *tempo humano*, em que se conjugam a representância do passado pela história e as variações imaginativas da ficção, sobre o pano de fundo das aporias da fenomenologia do tempo.¹⁹⁰

Essa perseguição do narrador em relação ao tempo real tem continuidade com a descrição da programação que ele acompanha diante da TV. Justificamos a extensa descrição por considerarmos a passagem (com seus tons irônicos e comentários sarcásticos) uma das mais criativas e engraçadas de toda a narrativa. Que ela aqui figure como um cartão de visita para aqueles que ainda não tiveram contato com a obra de Snege:

Trapalhões no vídeo. Casa de minha mãe. Estou de olho nos intervalos comerciais. Há um novo comercial do Kid Malu no ar, mas o programa vai longe e o comercial não aparece. Daqui a pouco começa o Fantástico. (Já começou o Fantástico.) Assuntos eletrizantes: a mulher deve ou não avisar o futuro marido de que não é mais virgem? Opinam uma deputada, um jurista e Jece Valadão. Termina o quadro com Juca Chaves cantando uma cançãozinha chata sobre o machismo. Corta para Fafá de Belém, com seus úberes de seis milhões de ml, interpretando Milton Nascimento acompanhada por um coro de falsas baianas. Para que ninguém fique com gosto de leite na boca, o próximo tema é o de um juiz do interior que proibiu o registro de nomes com K, Y e W. Depoimentos de Ignácio de Loyola Brandão e uma professora de lingüística. Quadro seguinte: velhos artistas relembram sua vida no palco. O casal termina com um beijo em close, na verdade uma comovente colisão de pontes e pivôs, alegria dos vovôs saudosistas. Corte para madre Teresa de Calcutá, seguida de Nelson Piquet. Não se sabe exatamente qual atingiu 300km por hora (me distraí). (...) Agora uma denúncia: índios brasileiros estão indo para a

¹⁹⁰ RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. v. III. p. 332.

Colômbia trabalhar nas plantações de coca. Assunto excitante. O tom lamentoso do repórter sugere que a Globo prefere que os índios brasileiros cultivem rosas. Um novo grilo. Agora de terras. Índios de Pernambuco reclamam a posse de uma ilha do Rio São Francisco, pertencente ao Estado. O presidente da Semenp, que já mandou tratores para destruir o acampamento dos índios, afirma na entrevista que fará tudo de novo se os índios voltarem à ilha. Surgem fatos novos. A terra teria sido adquirida de proprietários particulares que, por sua vez, compraram-na do bispo da região. O bispo afirma que se apropriou da ilha porque os índios, sempre os índios, doaram-na à Nossa Senhora. Como Nossa Senhora não pôde descer para tomar posse, o bispo o fez em seu lugar. O Fantástico crucifica o bispo safado? Claro que não. Apressa-se em encerrar o assunto mostrando Tetê cantando “O cio da terra”, de Milton Nascimento e Chico Buarque, e tudo se dissolve num cenário bucólico de canaviais ondulantes e bichas fantasiadas de sofridos camponeses. (229-230; 230-231).

A figura paterna também encontra espaço na narrativa. A relação com o pai (nas palavras do narrador, “a menos indulgente das encarnações do meu superego”), aparece nas mais remotas lembranças da infância como uma convivência pacífica e afetuosa. Com o passar dos anos, no entanto, o relacionamento pai-filho vai se complicando ao ponto de interromper o diálogo entre ambos. A reconciliação (simbólica) com o pai ocorre por meio do insólito – mais uma vez incorporado de forma natural na narrativa -, após a morte daquele:

A conversa mais franca que tive com meu pai ocorreu depois de sua morte. (...) Era uma tarde fresca, de pouco sol, o que nos obrigava a evitar as grandes sombras. Ele parecia conformado, porém não feliz. Percebia-se que se preparara para um encontro sério, formal, do qual o prazer se elidia para dar lugar ao dever. Mas não foi apenas pelo dever que veio ao encontro. Ele também precisava falar-me, tínhamos anos e anos (dez, vinte?) de recíproca mudez para disso nos petenciar. Um débito de incompreensão e silêncio, desde que nos descobrimos estranhos e incidentais um na vida do outro.(251-252)

No tocante ao tratamento dispensado à família, há que se destacar, também, a ausência da figura materna, que só aparece pouquíssimas vezes e, ainda assim, por meio de referências indiretas. A alusão direta ocorre de forma fugidia, na descrição de um almoço de natal em família, quando o narrador, contrariando suas vontades, retorna do

Rio de Janeiro a Curitiba:

Queridos pais e irmãos, você pensa, eu não desejaria realmente vê-los agora, eu queria ficar no Rio, talvez deitado sozinho no meu quarto de pensão, talvez comento melancia, como no Natal passado, sentindo saudades dessa mesa e da cara de vocês, desejando honestamente tomar um copo de gasosa Cini de framboesa, porque não há nada que retrate tão bem as nossas vidas como um copo de gasosa de framboesa, esta agüinha doce e aromatizada de coloração atraente que de framboesa não tem nada, agüinha na qual se dissolveu um pouco do sangue do Nascituro e que sorvemos antropofagicamente como quem celebra uma missa...(92)

Além disso, os pais não são nomeados em nenhum momento da história, ao contrário do que ocorre com os avós e os dois irmãos do escritor. Note-se que nem no primeiro capítulo, que retrata o nascimento do protagonista, há menção alguma à figura da mãe. Quem intervém como salvadora é a avó e sua “santa tesoura”. Assim, há um sentimento de orfandade (auto-imposto?) permeando a história. Isso talvez, porque o escritor tenha optado por concentrar-se nos aspectos mais individuais/independentes da construção de sua trajetória. Amostra disso, é o espaço ocupado pela descrição da atividade publicitária, seja através dos diversos empregos pelos quais passou o autor, seja na referência às campanhas de sucesso e as premiações conquistadas. Às vezes, parece mesmo excessivo o espaço destinado ao trato do universo profissional no ramo da publicidade (modesta e ironicamente o narrador chega a declarar que seu livro “É tão somente um currículo profissional. Seco, insípido às vezes, mas quase sempre voltado para a edificação do caráter do leitor. Um Bildungsroman, como dizem os alemães. Não acreditam? Pois acompanhem os próximos episódios desta vida exemplar.”).(121) O que há aí de positivo é que algumas passagens nos permitem entrever a ousadia e criatividade de Snege na criação de propagandas. Exemplo marcante é o cowboy com revólver em punho atirando contra a livraria Ghignone, em plena Rua das Flores, no

centro de Curitiba; bem como o tom cômico do detalhamento de certas improvisações às quais eram obrigados os produtores em decorrência de imprevistos diversos.

Outro traço, responsável por atribuir um caráter de harmonia e homogeneidade à obra de Snege como um todo, é a recorrência de temas e/ou idéias que se repetem ao longo da narrativa de *Como eu se fiz por si mesmo* e que se espalham para outros pontos de sua obra.

Em determinado momento da última entrevista concedida por Snege, ele afirma: “Eu, particularmente, prefiro os avessos, os desajustados, aqueles que estão sempre indagando de Deus se o homem foi a melhor coisa que Ele conseguiu fazer.”¹⁹¹ Tal visão aparecerá reescrita, ao menos, em duas passagens do romance autobiográfico. Primeiramente, na ocasião de um reencontro nostálgico do narrador consigo mesmo e com Curitiba: “Prefiro os pálidos. Os cabides de roupas mal passadas. Os que nasceram em desavença. Os que têm uma única nota de cinquenta para o mar noturno.”(99) Depois, já em direção às páginas finais do romance, ao tentar explicar a resistência do pai em relação aos relacionamentos estabelecidos pelo filho quando jovem:

Sempre tive orgulho de preencher dois terços de minhas amizades com pessoas de baixa cotação na bolsa da vida. Os piores alunos do colégio jogavam no meu time; a putinha mais desencontrada ganhava a minha mais inspirada carta de amor; o mais doido dos doidos era alvo de toda a minha lucidez. Amei os fracos, os combalidos, os inviáveis, essas aves de penas rotas às quais o vôo se nega. Amei os trôpegos, aqueles cuja insânia acende uma auréola violácea sobre suas pobres cabeças. Amei o que a natureza fez torto e a sociedade entortou mais ainda.(256)

Essa espécie de posição ideológica assumida pelo narrador é reforçada pela crítica ao provincianismo pequeno-burguês da capital (“Qual o pai que não gostaria de assistir ao aniversário de quinze anos da filhinha adorada na TV?”)(102); bem como a

¹⁹¹ “Jamil Snege entre...”, p. 178.

resistência em participar de certos círculos (“...(odeio conhecer gente famosa). Decepcionam, são uns chatos ególatras, egocêntricos, egomaníacos.”)(233).

Podemos acrescentar, ainda, as indicações de Snege a respeito de sua relação com a riqueza material:

Eu e meu saldo bancário nunca tivemos uma relação causal muito evidente. Com dinheiro ou sem faço exatamente as mesmas coisas – me habituei. Hoje posso me dar ao luxo de cobrar acima da tabela, o pessoal paga, freelance caro é igual a prostituta de luxo, o cliente gosta de pagar. Mas o dinheiro nunca me interessou profundamente. Meu ideal de vida é um dia poder viver com um salário-mínimo. Uma das coisas que o dinheiro pode comprar é a ilusão de que sem ele a vida é impossível – ou indigna, pelo menos. Nunca amealhei, e se há pessoas que admira, essas têm mãos furadas. Amo os estroinas e os dissipadores. Encanta-me a generosidade, o dom de repartir. Alguém já disse que o que não damos sempre nos faltará. Conheço ricos maravilhosos que não têm onde cair mortos e pobres-diabos infelizes que só têm dinheiro de sobra. As grandes emoções de minha vida vivi-as sem um puto tostão – e não há felicidade, por mais barato que a possamos comprar, que não nos custe infinitamente caro. O que é bom vem de graça – e sempre será assim.(244-245)

E, uma vez que enveredamos por esse caminho, vale observarmos mais alguns elementos capazes de nos aproximarem da visão política do escritor. Ao comentar sobre sua nomeação como diretor do Serviço Social no governo de Jaime Lerner, Snege descreve sem pudores alguns aspectos dos bastidores do poder:

Urbanizar a favela, erradicar a favela. No meio, os jogos políticos. Os vereadores compravam a briga dos favelados e pressionavam o prefeito. O prefeito cedia. Os vereadores contratavam, içando a bandeira dos moradores regulares que pagavam impostos. Uma briga de foice. O importante era garantir os votos de ambos os lados para a reeleição. Em minha mesa, dezenas de pedidos de políticos para seus clientes. Uma dúzia de tábuas para fulano, trezentas telhas para beltrano, uns tijolinhos, manilhas, etc. Afora, em menor escala, óculos, dentaduras, aparelhos de surdez. Comecei a açoiar os mercadores com palavras ríspidas e chutes na canela. Me destituíram do cargo. (168)

Voltando ao tema das recorrências, apontamos para outros dois exemplos. Em

uma de suas considerações a respeito de Curitiba expressas em *Como eu se fiz por si mesmo*, o narrador escreve: “Mergulho na pequena vida, na tessitura de aldeia – uma lua soturna para a qual ladram os cães da insônia. Pastio de corpos. Cada um conduz o seu – por veredas, por atalhos -, longe do lobo que traz dentro de si próprio.” (96). Encontramos uma imagem similar nas linhas finais da crônica “A cidade de nossos exílios”: “Minha Curitiba é um cão ladrando para a lua da memória. E o único bonde que temos está parado. Não vai a lugar nenhum.”¹⁹² Imagem esta que sugere o saudosismo de “uma curitiba perdida”. A mesma imagem, elaborada em termos próximos, reaparece novamente em outra crônica, “Canto de amor e desamor a Curitiba”: “Há uma Curitiba sonâmbula, vigiada por uma lua de osso contra a qual se lançam os cães da insônia, e uma plácida Curitiba em quarto-crescente, com sua tetas povoadas de êxtases e ternuras.”¹⁹³

Outro tema repetido relaciona cheiros e indícios da presença masculina em casa habitada por mulher. Em “Pão quentinho, mulheres amanhecidas”, lemos: “Cheiro de mulher amanhecida, misturado com cheiro de pão quente, existe melhor maneira de a gente começar o dia, professor? (...) Depois que o senhor entra no jogo, professor, começam as revelações. (...) Latinhas de cerveja, cuidado, gorila ciumento solto pela casa. O cara pode descer para conferir se a bela veio realmente à padaria.”¹⁹⁴ Em *Como eu se fiz por si mesmo* encontramos idéia parecida escrita nos seguintes termos: “A gente percebe quando uma casa só eventualmente recebe a visita de homem. Casa que tem macho cativo cheira diferente.” (p. 207)

Um tema comum às narrativas memorialísticas é a questão da morte, a

¹⁹² SNEGE, *Como tornar-se...*, p. 64.

¹⁹³ Ibid., p. 39.

¹⁹⁴ Ibid., p. 66.

preocupação ontológica constante em qualquer exercício de rememoração. Na narrativa de Snege, a consciência da finitude da vida entra por meio das considerações a respeito da morte do pai:

A morte de meu pai deixou-me com um pé bailando sobre o abismo. Ela existe, concluí. Vem devagar ou bruscamente, vem com reiterados avisos ou sem aviso algum. Mas não falha. Ilógica, imponderável, essa branca senhora se insinua, abrange, abarca. Brande suas navalhas. Abrevia. O corpo que nos abandona é seu bastidor tecido, seu risco bordado – sempre igual. Fio de vida finalmente tramado arremate final. (p. 256)

A “branca senhora” reaparecerá na página final do romance: “Dormir – quem nos garante o estar vivos da manhã seguinte, quem nos livrará da indefectível senhora – agulhão dos aflitos, colar dos afogados, vasoconstritora mucosa?” (p. 274)

Os episódios narrados deslocam-se, como deveria ser, por diferentes espaços geográficos e sociais. Os mais visíveis são: o Rio de Janeiro, o quartel militar, as redações de jornais e revistas, os escritórios de publicidade, os espaços do convívio familiar entre outros. Entretanto, o limite territorial mais atuante da narrativa confunde-se com os limites da capital: Curitiba e suas ruas, avenidas, clubes, bares e praças. Além da relação geográfica mais direta, o narrador abre espaço, também, para falar de seu envolvimento afetivo com a cidade, seus conflitos e suas mágoas em relação a certos aspectos da configuração social que ela representa, especialmente, no tocante ao cenário cultural: “Ó, sina, ter nascido e vivido em Curitiba e aspirar à declinação universal do próprio nome.” (217) Aqui o narrador divaga sobre o poder (ou ausência de) da mídia em Curitiba:

E a Mídia?, você perguntará. Onde fica a Mídia?
Tem razão. Existe a Mídia. O supercondutor capaz de nos fazer levitar, por alguns instantes, acima do túmulo. Mas qual é o poder da Mídia em Curitiba? Você pode

ser o máximo, cara, o fodidão, o rei da paróquia, mas essa reputação não sobrevive ao terceiro degrau de uma escada de embarque no aeroporto. Entrou no avião, fodeu-se; a aeromoça já te enquadrrou na categoria dos bicões que viajam por conta das empresas. Não adiante enfiar a Gazeta Mercantil na cara, tirar o paletó, dar uma olhadinha para os fundos, porque na primeira turbulência você já está vermelhão, anônimo e cagado. É de dar dó a expressão de agradecimento que você manifesta ao motorista do táxi só porque ele te chamou de doutor. (219)

No fragmento seguinte, Snege revela sua relação íntima com a geografia da cidade, espécie de mapa de sua casa, descrevendo-a como “uma coleção de círculos concêntricos”, o que faz lembrar o Paulo Leminski da “Imprecisa Premissa”: “QUANTAS CURITIBAS CABEM NUMA SÓ CURITIBA?”¹⁹⁵:

Curitiba devolve-me ao mundo, às aparências, às transparências, às opacidades. Volto aos lugares que sempre frequentei, às pessoas, aos ritos familiares. Mergulho na pequena vida, na tessitura de aldeia – uma lua soturna para a qual ladram os cães da insônia. Pastio de corpos. Cada um conduz o seu – por veredas, por atalhos –, longe do lobo que traz dentro de si próprio. Por onde irei? Por ali, por lá – não importa. Curitiba é uma coleção de círculos concêntricos, uma cidade dentro de outras cidades, cada qual com o poder de anestesiar a consciência do mundo. Levei anos para aprender essa geografia. Sei onde fica o bar, a casa das putas, a chave de fenda, o frasco de mercurocromo. Uma tesoura velha, para o caso de precisar corrigir uma pulseira de couro. Sei de pregos, parafusos, corantes, matapulgas. O lar sem mistérios. Luz apagada, localizo portas e gavetas, giro chaves e maçanetas, identifico pelo cheiro livros, pratos, vidros, velas e outros guardados que tais. Roubem a iluminação pública, embaralhem todas as ruas, e eu chegarei ao bar Mignon, à Catedral, ao Café da Boca. No máximo, com trinta segundo de atraso. Porque Curitiba se tece e se destece, se desfaz e se refaz com a sábia regularidade das teias de aranha. Temos Curitiba inscrita na memória, um plano diretor genético no qual estão previstas as mudanças que ocorrerão nos próximos dez mil anos. Arrasem o Bosque do Papa, transfiram os motéis para o Centro Cívico, invertam o curso do rio Belém – e nada disse adiantará. Curitiba se regenera como o rabo cortado de uma lagartixa. (96-97)

Curioso observar que, de certa forma, o próprio Jamil Snege teve alguma participação na construção da imagem de cidade moderna de Curitiba; cidade que passou a exportar modelos e soluções para outras partes, embora, é claro, muitos dos problemas internos tenham ficado sem solução. Comentando a respeito de seu trabalho

¹⁹⁵ Ad tempora.

na prefeitura, Snege lembra:

Enquanto isso, Jaime Lerner começava a dar forma verbal aos seus conceitos urbanísticos. São idéias espaciais, configurações mentais, imagens que devo tratar textualmente e reproduzir num jornal mural que será afixado pela cidade. Não estou só nessa tarefa. Gilberto Ricardo dos Santos e Luiz Carlos Zanoni, na Múltipla, fazem o mesmo. Aos poucos, vamos recobrando de signos a Curitiba imaginada e concebida na pracheta. Está ficando linda. Recamando, palreando, as três bordadeiras executam o seu trabalho com perfeição. (169)

No interessante artigo “Um olhar de Curitiba”, Cristovão Tezza chama atenção, entre outras coisas, justamente para essa espécie de construção imagética paralela da cidade:

Essa mudança estrutural da cidade foi acompanhada, sempre, de campanhas publicitárias extremamente profissionais; tudo que se fazia, do ponto de vista físico, recebia um equivalente abstrato na programação visual, de certa forma um ‘logotipo’, que a cada época marcava a imagem da cidade. Ainda mais – essas marcas visuais, parte essencial do projeto da imagem da cidade, sempre mantiveram uma extraordinária unidade: a cidade inteira sempre esteve submetida, na criação dessa curitiba urbana dos últimos 40 anos, a um conceito visual unitário, centralizado e criado de cima para baixo. (...) Temos, até aqui, um bom projeto urbano vinculado a um apurado senso publicitário, que não só propagandeava a boa nova, como lhe dava uma cara gráfica, imediatamente identificável, em Curitiba e fora dela. E, afinal, o produto às vezes correspondia, pelo menos em parte, à propaganda.¹⁹⁶

A Curitiba boêmia também se encontra descrita no romance, com destaque para o Bar Okey, onde o escritor encontrava alguns amigos (entre eles, Wilson Bueno) que atravessavam a noite e cuja época foi retratada em *Tempo Sujo*; e para o café do Hotel Colonial onde, anos mais tarde, Snege reunia-se com um outro grupo de amigos (entre eles, Roberto Requião, Perly, Almir Feijó e Ali Chaim). Os dois locais marcam dois

¹⁹⁶ TEZZA, “Um olhar...”. [Conforme nota final do artigo, uma primeira versão do texto de Tezza foi apresentada no auditório da Biblioteca Mário de Andrade, em 11 de setembro de 2003, em São Paulo, no ciclo de palestras “Viagem pelas metrópoles brasileiras: arte, história, política e cultura”, coordenado pelo professor Francisco Foot Hardman.]

momentos bem distintos na vida do narrador: no primeiro, os encontros eram motivados por sonhos, revoltas, projetos, sentimentos de indignação em relação ao governo ditatorial; enfim, o combustível era a energia da juventude: “O bar Okey reunia uma fauna desesperada, ansiosa, cujos sonhos eclodiam como cogumelos venenosos nas dobras da noite. Ganhávamos as praças, as ruas desertas, enquanto os primeiros mortais amanhecidos rumavam para o trabalho. Dormíamos de dia, velávamos à noite...”. (152)

O café do Hotel Colonial, por sua vez, representa um local de reencontros, de trocas de lembranças nostálgicas, de fuga da solidão. Já não é a promessa de um encontro que atrai os freqüentadores àquele local:

Esse salão de piso irregular, de brancas toalhas hospitalares e mesas capengas, decorado com flores de plástico entrelaçadas em grades de ferro, à maneira de uma pérgola mumificada, atrai por outros motivos.

Aqui você está livre da solidão. Da escuridão do seu quarto. Do ruído das patas de aranha na vidraça. Das roupas sujas, amontoadas no banheiro. Do pingo-pingar da torneira da pia. Do terror noturno. Do tremor. Do rato da insônia roendo dentro do travesseiro. (...)

Aqui, no branco, hígido, álgido, asséptico coffee-shop do Hotel Colonial você está a salvo de você. De todos os venenos de sua alma. (259)

Quanto ao tratamento dispensado por Snege à figuração do urbano em suas obras, cabe afirmarmos que ele não fala sobre a cidade, mas a partir dela, isto é, como habitante integrado à e consciente de sua paisagem geográfica e social.

2.1.3. Memórias e literatura

... é um obcecado pela literatura – jamais vi alguém tão fiel, tão visceralmente escravo dessa velha puta obscena que rouba os melhores anos de nossa vida.

Jamil Snege

As considerações sobre o universo da literatura ocupam um espaço privilegiado na obra de Jamil Snege. Elas aparecem de várias maneiras: seja na referência a nomes e obras de outros autores; seja no diálogo intertextual, em que fragmentos de obra alheia são incorporados ao texto; seja, por fim, nas considerações que o autor faz sobre sua própria obra.

Nas linhas finais do capítulo 2, o narrador, em diálogo explícito com o leitor, deixa explícita também a influência literária para tal intromissão no texto: “Mas, à falta de algo melhor, sigamo-lo, como diria Machado.” (10)

Já no capítulo dedicado à descrição das atividades profissionais do narrador-menino na loja de brinquedos, personagens reais metamorfoseiam-se em personagens literários (da literatura infantil, é claro): “Pantagruel Saghoff engordando-me com sfihas, a anãzinha pedindo para ver a grossura do meu dedo (a história de João e Maria acudiu-me de repente), eu mostrando um rabo de camundongo enquanto, em casa, meu pai e minha mãe aguardavam aflitos a volta do filho pródigo.” (13)

Ainda no reino das recordações da infância, Snege transforma a descrição das brincadeiras infantis nas águas da chuva em aventuras navais repletas de mocinhas, heróis e piratas: “Eram assim as aventuras náuticas de minha infância. Marinheiros pluviais. Piratas de enchente. Reproduzindo a saga do Capitão Blood, dos Irmãos

Cursos, do Cisne Negro. Grandes épicos que nos ajudavam a ignorar a escassez de nossas reservas líquidas.” (26)

O grande renovador da dicção ficcional brasileira moderna, Guimarães Rosa, aparece em dois momentos: “A máquina do destino muda bruscamente de curso, foge de controle, até parece que um demoniozinho de baixa patente, desses que Guimarães Rosa via nos redemoinhos, assume o comando.” (75); e, na citação direta: “Guimarães Rosa: ‘Eu sendo água, me bebeu; eu sendo capim, me pisou; e me ressoprou, eu sendo cinza.’” (154)

Em outra passagem, a referência ao poeta-cronista que mapeou como poucos os meandros do cotidiano: “...vou de branco pela rua cinzenta, como diria Drummond, em busca da fortuna.” (98). O Drummond de “Cidadezinha qualquer” (“Eta vida besta, meu Deus.”) reaparece parodiado ao final de um comentário ácido sobre uma campanha publicitária: “Por obra da chantagem publicitária, o cliente fatura, a agência fatura, eu levo o meu. Todo mundo sai lucrando. E as crianças ganham mais um brinquedinho com que distrair suas avitaminoses. Eta mundo bão.” (224)

Outro diálogo intertextual através de citação direta é o que abre o capítulo 42 com os versos iniciais da *Divina Comédia*. Snege compara o encontrar-se perdido numa selva escura e selvagem de Dante à crise de meia-idade que atravessa. Com referências a outros elementos e personagens da obra do escritor italiano, o narrador vai tecendo comparações tragicômicas entre o mundo clássico/renascentista e a realidade contemporânea, ressaltando a sobreposição da técnica ao humano. Em meio a tais digressões, ainda cabe uma alusão indireta ao romance *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez. Vejamos:

“Nel mezzo cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita.”

Pois é, seu Dante, a crise da meia-idade é uma loucura, é o mesmo que penetrar numa selva escura, numa selva selvagem e áspera e forte che nel pensier rinnova la paura. Ah, seu Dante, è cosa dura, e se já o era no medievo imagine então agora o nosso medo. Cérbero é um cãozinho mimoso se comparado às feras que esfaqueiam nossa alma. São uns bichos mecânicos, químicos e eletrônicos que nos espreitam. Não somos mais que funções inferiores, oriundas de aparelhos de matéria perecível – sem garantia de fábrica, sem peças de reposição e com uma obsolescência programada para períodos cada vez mais curtos. (...)

Orfeu teve sua lira para distrair o cão dos infernos; Dante teve Beatriz, Virgílio e todas as alegorias de seu século. Nós, ao contrário, temos a inadimplência, o despejo, a hipertensão, o stress, a poluição, o desemprego. Nossas beatrizes, quando as temos, largam-nos a mão ao primeiro tropeço e não há virgílio vivo ou morto capaz de curar com seus versos nossas dores.

Cem anos de solidão, percorrendo as margens do Estige, sem ter com que pagar a carona que Caronte nos oferece.

Este é o nosso inferno. (241-242)

O diálogo intertextual não se estabelece apenas em relação a outros textos literários. Snege incorpora a sua obra referências oriundas de diversas esferas da cultura. No romance encontramos comparações feitas a partir da remissão à personagens históricos: “Agora é João Carlos Motter. Alto, magérrimo, olhos azuis esgazeados. Poderia ter sido o camareiro de Luís XIV.” (100); “O tataraneto de Nabucodonosor despachando das ruínas de Babilônia.” (103); a ícones da propaganda brasileira: “Ninguém consegue ser Washington Olivetto em Curitiba” (150); ao universo das artes plásticas: “O verde das alamedas combina com o verde das poltronas – não foi nenhum Renoir que os pintou, mas o cara trabalha as cores com algum talento.” (205-206); à área do humor: “E era só o cara entrar no banheiro para cinco ou seis entrarem atrás. ‘Eu mijeí com o Fortuna’, diriam depois em casa. ‘Eu vi o pinto do Ziraldo’, contariam às esposas estupefatas. (...) ‘Você viu só a boquinha do Jaguar, ah-ah-ah?’” (223); da televisão: “Daqui a pouco começam os Trapalhões e o Fantástico...” (243); a índices da cultura artística erudita mundial: “Nenhum convite para reger a Filarmônica de Berlim. Ou para dançar no Olympia de Paris.” (245); ao terreno da

política brasileira: “À mesa de Roberto Requião te iniciarás nos mistérios da política e nas revelações gastronômicas: ele te servirá, generoso templário, Ulysses Guimarães ao molho de tucupi, risoto de Lula, leonéis gratinados Brizola.” (262); às religiões orientais: “Shiva é um deus dançarino. Shiva não profere o mundo, como os deuses logocêntricos; Shiva dança o mundo...” (54); “É o silêncio que buscas, a paz das veredas celestiais, as doces paragens de Krishna?” (263).

No trecho seguinte, comentando sobre o seu comportamento enquanto leitor à época em que iniciou sua carreira de escritor (na antologia *Contos de Repente*), Snege revela alguns autores que faziam parte da composição de sua biblioteca particular:

Timidamente, começo a freqüentar as páginas literárias. Mas ainda tenho muito que ler. Minha ficha na Biblioteca Pública é uma das mais movimentadas. Também compro livros – principalmente em liquidações – e empresto todos os que posso. Tenho uma namorada que também adora livros – e é entre livros que exercemos nossos decúbitos, a cama dividida com Clarice Lispector, Carlos Heitor Cony, Guimarães Rosa.” (120-121)

Saltamos para as linhas finais do romance (no início do último capítulo), e aí encontramos outras indicações a respeito das leituras de então:

Eis-me, de cu arrebetado, lendo Santo Agostinho.
Janeiro em plena crise.
Leitura feroz: Joyce, Malamud, João Cabral, Villaça, Louis Pauwels, Gilberto Freire, Palmério, Hassan Fathy, Roberto Drummond, Nikos Kazantzakis e Santo Agostinho.
Salada Feroz.

Aqui, abrimos um parêntese para buscar mais uma oportunidade que permite verificarmos a diversidade das leituras de Snege (agora, já no final da vida), e que nos é dada em outra ficção. A certa altura do texto “Auto-entrevista” ele escreve:

P – Podemos dar uma olhada na sua mesinha de cabeceira?

R – Claro, e já adianto o que você vai encontrar lá. *Fidelidades*, do Paulo Hecker Filho. *Biografia de uma árvore*, do Carpinejar. *Note book*, do Wilson Chagas. *Nós, os Que Matamos Tim Lopes*, do Affonso Romano de Sant’Anna. *Dezembro Indigesto*, do Ronaldo Cagiano. *Quando o Futebol Andava de Trem*, do Ernani Buchmann. *Eles Eram Muitos Cavalos*, do Luiz Ruffato. *Juliano Pavollini*, do Cristovão Tezza. E, para que não falte um Nobel à lista, *Vivir para Contarla*, do Gabriel García Márquez, presente do Fábio Campana.¹⁹⁷

As leituras participantes da formação política também estão citadas no romance, de forma irreverente: “Aí entrou Marx. Descobri, numa certa fase, que a leitura dos clássicos marxistas agia como um estupendo elixir contra minhas loucuras. Causava-me uma espécie de broxura mental. O famoso manual da Academia de Ciências da URSS, então, mostrava um eficiente poder de cura sobre meus grilos.” (142)

As referências à própria carreira literária do escritor ocupam um considerável número de páginas da narrativa. A primeira delas trata da estréia de Snege na antologia *Contos de Repente*:

Moacyr Pereira publicou apenas dois contos em livro. Numa antologia da qual, com Aylton Sisti e Fernando Salviatti de Moraes, fui editor. Aventura quixotesca: dois mil exemplares, com capa de Wilson de Andrade e Silva e programação gráfica de Cleto de Assis. Quinze autores ao todo (...). Contos de Repente foi lançado com coquetel e coletiva de autógrafos na Livraria Ghignone, tarde cheia, os quinze culpados arremessando sorrisos de júblico à platéia, composta na maioria por mães, esposas, filhos, irmãos, vizinhos, credores, ex-mestres, ex-amantes, o dentista da família, inimigos. (...) Quem, heroicamente, financiou a edição? Os editores, claro. (119)

Aqui, em meio a um diálogo com uma ex-namorada (do qual já transcrevemos um trecho anteriormente), a interlocutora faz menção a um trabalho que, à época, encontrava-se inacabado. Trata-se do livro *Para uma sociologia das práticas simbólicas* que foi publicado em 1985 (portanto, cinco anos após a conclusão do romance):

¹⁹⁷ SNEGE. “Auto-entrevista”. Op. cit.

- _ E aquele teu ensaio?
- Deve ter sido um blefe meu: não lembro de ensaio algum.
- _ Sobre sociologia do conhecimento?, arrisco.
- _ Acho que era.
- _ Cansei.

Em outro ponto do romance, o narrador comenta a respeito do tema e repercussão de sua primeira obra individual, a novela *Tempo sujo*, de 1968:

Essa época ficou retida numa novela amarga, documental, cujo título – “Tempo sujo” – rebelava-se contra aquele estado de silêncio e convivência servil que se estabeleceu pós 64. Fui festejado, comentado, paparicado. Vendeu-se a edição inteira do livro (proeza que jamais repeti) e meu nome ganhou espaço em todos os jornais. Hoje, ao reler “Tempo sujo” em casa de amigos (não guardei um único exemplar comigo), encontro nele alguns equívocos, algumas passagens ingênuas, mas também momentos de força narrativa. Estávamos em plena vigência do AI-5 e meu raquítico livrinho, corajosamente, mordida a cauda da revolução. (152-153)

Agora é a vez de o narrador descrever o processo de criação de seu primeiro livro de contos, *Ficção onívora*:

Construído o cenário, pus-me em diálogo íntimo, profundo, com todos os meus fantasmas. Deitei-me com eles, deixei-os perambular pelas salas sem luz, constrangi-os com o sol que pela manhã invadia nossas janelas sem cortinas. Boa parte de “Ficção onívora” foi concebida aí. Eu acordava, ia para a máquina de escrever e tentava pinçar os resíduos oníricos que boiavam no meu cérebro. Assim surgiu “American dream”, literalmente um sonho investido em discurso. E outros textos do livro. O tom barroco, seiscentista, de alguns deles, permitia-me manter o clima de paródia necessário. A mimese esteve sempre ausente. Meus fantasmas falavam à maneira de Manuel Bernardes e Vieira, e a realidade tinha que se sujeitar a isso. Franco virou receita da culinária espanhola e um ator de cinema, encharcado de vódca, narrou sua vida através de fragmentos de roteiros. Apesar do tom de galhofa, acho “Ficção onívora” um livro muito sério. Mas o mundo nunca concorda comigo. (200)

Um trecho de *Ficção onívora*, aliás, aparece citado em outra página do romance:

“ ‘Olhavas o homem dentro de ti (teus olhos!) – a cada gesto meu respondias espelho

igual, final, repetente, de tal maneira múltipla e recursiva que eu te mirava como a uma multidão de insetos escarlates, fulvos, de brancas aderências...' – escrevi num certo trecho de 'Ficção onívora', revelando ao sabor da metáfora um pouco de minha fantasia e de minha perplexidade diante desse mistério." (158)

Ainda em torno do universo da literatura, encontramos um capítulo do romance reservado para a relação literária “mestre-discípulo” que Snege manteve por certo tempo com Cristovão Tezza, no tempo em que o escritor catarinense (curitibano por adoção) dava seus primeiros passos na literatura. Discorrendo sobre a mudança de Tezza de Curitiba para Antonina, onde o escritor conviveu com Wilson Rio Appa (mais tarde Cristovão Tezza escreveria sua dissertação de mestrado tendo como objeto a obra de W. Rio Appa), e o posterior retorno daquele a Curitiba, Snege descreve o encontro e a conversa que teve com Rio Appa em termos de um divertido triângulo de trocas literárias:

E por aí iam as agradáveis tertúlias, quando – tán-tán-tán-tán – o ferido, mordido, preterido Rio Appa surge inconsolável diante de mim. Querera o discípulo de volta?, indaguei com meus botões. Não, não queria. Expunha motivo mais nobre. Que eu cuidasse bem do rapaz. Reconhecia a minha vitória. Reconhecia igualmente que Cristovão tinha livre escolha para seguir o caminho que bem entendesse. Mas que eu fosse bom, amigo, arrimo. Preocupava-se muito com Cristovão. Viera até mim para falar isso. Agora, poderia voltar para Antonina. Situação constrangedora. Eu, a própria Salomé, recebendo das mãos de Paul Verlaine, numa bandeja, a cabeça de Rimbaud. (179-180)

Outro escritor do círculo de Snege que merece um espaço privilegiado na narrativa é Dalton Trevisan. Por certo, em *Como eu se fiz por si mesmo* temos uma das raras descrições sobre o comportamento do “vampiro de Curitiba”, feito por alguém que conviveu de perto com ele. A seguir, Snege aponta o olhar observador e a atitude inquiridora de Dalton em busca de matéria para suas histórias:

O Nego Pessoa já estava no café. Logo avistávamos o Dalton Trevisan e o Ali Chaim. Dalton queria saber da Raissa, amante do Nego Pessoa.

— E dona Matilde, o que diz disso? — lá vinha ele, os olhinhos perquiridores latejando atrás das lentes.

Dona Matilde era mãe do Nego Pessoa, aliás, Carlos Alberto Pessoa. Senhora conservadora, família tradicional de Irati, via com maus olhos o seu Negrinho envolvido com sirigaitas. Dalton se comprazia: colhia material para seu próximo livro. Queria saber de tudo. Não dava trégua. (...)

Crucificávamos o vampiro. Ele, em compensação, sugava-nos todos. Não poupava gota de sangue. Mais dizíamos, mais queria ouvir. Uma única vez consegui arrancar-lhe uma confissão, enquanto cruzávamos a Praça Zacarias: famoso admirador de meninos perseguia-lhe com olhares lúbricos quando tenro colegial. Mais não disse nem convinha perguntar. Dalton só inqueria.

A título de comparação, poderíamos enunciar alguns nomes como parâmetros para situar a obra de Jamil Snege entre a produção de outros escritores brasileiros. A intenção não é, primordialmente, investigar rastros de hipotéticas influências refletidas na obra do escritor curitibano. Todavia, como o escritor é, também, um ator social que compartilha com outros escritores um mesmo universo de referências, é natural que, num contexto restrito, as obras possam vir a sofrer interferências mútuas.

Assim, de maneira sumária e, até certo ponto, intuitiva, podemos destacar o seguinte: 1) há traços do estilo machadiano no tocante ao emprego da ironia e à questão do narrador intruso, que dialoga diretamente com o leitor; 2) a quebra da estrutura narrativa, as frases curtas, as piadas e a irreverência das memórias fazem lembrar o Oswald de Andrade de *Memórias sentimentais de João Miramar*; 3) o lirismo e o tom nostálgico (principalmente no que se refere às recordações da infância), entre outros aspectos, aproximam a prosa de Snege do *Quase romance: quase memória*, de Carlos Heitor Cony (além desse aspecto, os dois compartilham, em decorrência de suas experiências paralelas à atividade literária, de uma prosa ficcional com nuances do texto jornalístico, numa linguagem atualizada que procura dialogar com o leitor

contemporâneo); 4) o humor e a irreverência em tom de crônica, que tornam risíveis aspectos diversos do cotidiano, remete-nos à obra de Luís Fernando Veríssimo; 5) a descrição de aspectos do urbano através da adoção de uma linguagem crua, temperada de palavrões, é compartilhada com Rubem Fonseca. Além dos apontados, há que se destacar, é claro, o conterrâneo e amigo Dalton Trevisan, que compartilha com Snege o posto de observador de Curitiba, revelando, em negativo, alguns dos traços mais singulares da capital paranaense.

Para que o quadro acima não fique restrito ao universo masculino, ampliamos um pouco mais seus limites para resgatar a contribuição de algumas vozes femininas.

No que se refere ao aspecto intimista, ao caráter introspectivo de reflexão existencial que, por vezes, a obra de Snege assume, não podemos ignorar o papel que a escritura de Clarice Lispector representa na literatura brasileira moderna. Poderíamos assimilar, ainda, no tocante à forma narrativa, alguns traços comuns às ficções de Lygia Fagundes Telles e Adélia Prado. Por fim, não poderíamos deixar de mencionar a colega e interlocutora Hilda Hilst, de quem Snege se confessava um admirador e com quem compartilhava algumas de suas angústias metafísicas.

É claro que o universo de interferências não se limita aos nomes acima mencionados. Se fôssemos abordar o tom lírico que permeia a maior parte da produção literária de Snege, por exemplo, teríamos que nos reportar a alguns de nossos maiores expoentes, como Manuel Bandeira, Drummond, Affonso Romano de Sant'Anna, entre outros. O que se assume ao tentar estabelecer um quadro de influências é sempre um risco: o risco de trair referências mais importantes e que passaram despercebidas pelo observador. Também não estamos tão seguros quanto à validade de tal tarefa. De qualquer forma, a tentativa aí fica, a preencher o espaço de algo mais importante a

respeito da obra e que nosso olhar não alcançou.

O romance *Como eu se fiz por si mesmo* foi produzido em meio a uma espécie de surto autobiográfico ficcional que dominou, por um tempo, o cenário literário brasileiro. Como observou Flora Süssekind, a maioria das obras então surgidas reduzia-se, muitas vezes, a meros relatos confessionais dos artistas e intelectuais que conviveram com a difícil situação imposta pelo governo militar; a literatura transformando-se naquilo que a autora cunhou de “o cárcere do eu”:

Este o narrador preferido por essa prosa com dicção autobiográfica que dominou o panorama literário brasileiro de fins dos anos 70 e início da década de 80. Um pouco a reboque da voga de depoimentos políticos e do tom biográfico-geracional de grande parte da poesia marginal, constituiu-se um gênero específico de narrativa, próxima ao confessional, ao “diário adolescente”, ao testemunho, marcada por um eterno *tête-à-tête* com o leitor, e cuja preocupação principal mais do que com o trabalho literário, seria sobretudo com a “sincera” expressão dos fantasmas de quem escreve. E com uma utilização fundamentalmente terapêutica das letras. (...) E a imagem predominante tem sido a de uma forma de expressão obrigada a exercer quase que exclusivamente funções compensatórias. (...) a produzir ficcionalmente identidades lá onde dominam as cisões, criando uma utopia de nação e outra de sujeito, capazes de atenuar a experiência cotidiana da divisão social, da contradição e da fratura.¹⁹⁸

Convém lembrarmos que Flora Süssekind elabora suas análises e julgamentos a partir da leitura das obras de cunho autobiográfico então publicadas, e que o romance de Snege só veio a público mais de uma década depois, em 1994, quando já havia um distanciamento histórico bastante considerável em relação ao momento da escritura. À parte as diferenças que isso possa ter ocasionado à significação do romance de Snege, é preciso reconhecer que o escritor conseguiu ultrapassar a chamada “função compensatória” e a preocupação em suturar cortes numa individualidade fragmentada.

Snege também lutou contra os desmandos da ditadura e viveu de perto as

¹⁹⁸ SÜSSEKIND, op. cit., p. 93-94; 98.

contradições daquela época difícil; pertenceu à geração cujos participantes tiveram que reconstruir suas trajetórias a partir dos destroços resultantes das práticas ditatoriais. Ainda assim, em seu romance o narrador ultrapassou a preocupação em costurar as cisões, e incorporou os vazios e silêncios. É ainda Flora Süssekind a ponderar que: “Quando lembramos, no entanto, a existência de textos mais tensos e capazes de trabalhar ficcionalmente com silêncios, cortes, risos nervosos, não parecem tão inevitáveis assim os rumos tomados pela literatura brasileira pós-64.”¹⁹⁹

Como frisado em páginas anteriores, o narrador de *Como eu se fiz por si mesmo*, ao extrapolar o limite individual, conseguiu compor um retrato de sua época e de sua geração, que teve o relato de uma vida individual como ponto de partida possível para o projeto ficcional realizado. O narrador que, ao final de seu relato, em consonância com toda a exploração realizada ao longo da narrativa, conclui sem ares utópicos de sujeito: “Havia um rei, havia um reino; eu me errei”. (274)

Explorando o caráter de tragicomicidade que marca a vida de qualquer sujeito, Snege foi recompondo os episódios de sua vida, temperando seu relato com tom nostálgicos e bem-humorados, abrindo espaço para os cortes, os silêncios, os risos nervosos, e para muito mais. No final desse exercício de memória, ao invés da hipotética redenção, a perplexidade:

Um dia, o mundo interrompe seu fluxo através de você. Você não é índio nem astronauta, nem pássaro ou nuvem. O sol queima, o abismo apavora, a morte afia os dentes no meio-fio. Interditado o território do mito, o herói descamba. Renuncia à eternidade, esmaece o seu fervor. Em troca do mais absurdo dos prêmios: a singularidade. Aí começam todas as angústias. E o longo caminho da libertação. (266)

¹⁹⁹ Ibid., p. 20.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou apresentar uma visão inicial da obra do escritor curitibano Jamil Snege, indagando o lugar a ser ocupado por sua produção nos quadros da literatura brasileira.

Afora o grau de êxito ou fracasso no cumprimento de tal tarefa, foi-nos possível perceber a importância do olhar que se volta para as ausências inerentes ao discurso histórico sobre a literatura. Não se quer com isso, entretanto, afirmar a primazia da perspectiva histórica como instrumento mais adequado para a abordagem da obra literária. Mas, isto sim, de que a investigação acadêmica perde muito quando despreza o valor do exercício de recuperação daquilo que o cânone excluiu - intencionalmente ou não.

Talvez este não seja o espaço mais apropriado para tratarmos daquilo que deixou de ser feito. No entanto, acreditamos que o reconhecimento de nossas falhas, mais que de nossos prováveis êxitos, é condição fundamental para qualquer avanço.

Se a pesquisa aqui desenvolvida possui algum mérito este é, justamente, a oportunidade de inaugurar a discussão crítico-teórica – em âmbito acadêmico – sobre o trabalho de um escritor que preferiu construir discretamente a sua obra.

Ir a fundo na busca das razões de Jamil Snege por permanecer no anonimato não constituiu uma preocupação muito grande, embora os caminhos de reflexão percorridos possam ter sugerido isso. A pergunta “Timidez ou decisão conscientemente regulada?” parece-nos tão pertinente quanto a questão “Capitu traiu ou não traiu?”. Dessa maneira, procurou-se aqui apenas individualizar a atitude de Snege em relação às formas de

produção e recepção da literatura na sociedade contemporânea (levando em conta os agentes intermediários envolvidos na repercussão) como gesto indagador do processo de legitimação cultural, evitando (até mesmo porque não nos competiria) a sentença culpado/inocente.

O possível tom de defesa muitas vezes assumido deve estar intimamente relacionado à freqüente identificação pesquisador-objeto. Aliás, uma das motivações para a realização deste trabalho foi, justamente, a empatia desde cedo estabelecida pelo leitor em relação à obra eleita para análise. Por isso mesmo, a impressão pessoal talvez tenha sobrepujado a argumentação teórica em alguns pontos.

Mas, afinal, qual seria o grau de objetividade apropriado para a construção do discurso sobre o objeto de arte? Tentar uma resposta deveria levar-nos à reflexão sobre as razões para a insistência em darmos continuidade à construção desse campo discursivo. Será por acreditarmos que a arte, de alguma forma, nos faz melhores. Sem dúvida, por acreditarmos que a arte ainda é possível e necessária.

Espero que as pessoas que, porventura, se derem ao trabalho de ler estas páginas nelas venham a encontrar alguma razão para ir em busca da obra de Snege. Ele, com certeza, tem muito mais a dizer.

BIBLIOGRAFIA

DO AUTOR:

SNEGE, J. “A batalha das bolas de Goma”. In: PELLEGRINI JR., D. (org.). *Assim escrevem os paranaenses*. São Paulo: Alfa-Omega, 1978. p. 43-45.

_____. *A mulher aranha*. Curitiba: Ed. do Autor, 1972.

_____. *As confissões de Jean-Jacques Rousseau*. Curitiba: Ed. do Autor, 1982.

_____. “Auto-entrevista”. In: *Jornal Gazeta do Povo* – Caderno G. Curitiba, 10/11/2002.

_____. *Como eu se fiz por si mesmo*. Curitiba: Travessa dos Editores, 1994.

_____. *Como tornar-se invisível em Curitiba*. Curitiba: Criar Edições, 2000.

_____. *Ficção onívora*. Curitiba: Grupo 1, 1978.

_____. “Minha mãe se veste para morrer”. In: *Revista Et Coetera*. n. 1 Curitiba: Travessa dos Editores, outono de 2003.

_____. *O jardim, a tempestade*. Curitiba: Beta Publicidade, 1989.

_____. *Os verões da grande leitoa branca*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2000.

_____. “Os verões da grande leitoa branca (ou) Amo meu cavalo mas não deixo minha mulher”. In: CAMPANA, Fábio (et. al.). *Confabulário*. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 1998. p. 31-36.

_____. *Para uma sociologia das práticas simbólicas*. Curitiba: Beta/Multiprint, 1985.

_____. *Senhor*. Curitiba: Beta Publicidade, 1989.

SNEGE, J. *Tempo sujo*. Curitiba: Escala, 1968.

_____. “Viagem à torre de babel (ou A noite em que Morretes iniciou-se no mistério das línguas)”. In: SABINO, Fernando (et. al.). *Encontro das águas*. Curitiba: Travessa dos Editores, 1994. p. 15-19.

_____. *Viver é prejudicial à saúde*. Curitiba: Ed. do Autor, 1998.

GERAL:

ARRIGUCCI JR., D. “Móvil da memória”. In: _____. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, M. “Biografia e autobiografia antigas”. In: _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 5. ed. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.

BARTHES, R. “A morte do autor”. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971.

BENJAMIN, W. “A imagem de Proust”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. “O autor como produtor”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENVENISTE, E. “A subjetividade na linguagem”. In: _____. *Problemas de lingüística geral*. Campinas: Pontes, 1995.

BLOOM, H. *Como e por que ler*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998.

CANDIDO, A. *A formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 9. ed. Rio de Janeiro-Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

_____. “A personagem do romance”. In: _____. (et. al.). *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. “Poesia e ficção na autobiografia”. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CONNOR, S. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. 3. ed. São Paulo: Loyola, 1996.

COUTINHO, A. “Visão prospectiva da literatura no Brasil”. In: _____. (dir.). *A literatura no Brasil*. 5. ed. v. 6. São Paulo: Global, 1999.

- EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ECO, U. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- FOUCAULT, M. *O que é um autor?* 3. ed. Lisboa: Vega, 1992.
- GULLAR, F. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- HILST, H. *Alcoólicas*. São Paulo: Maison de Vins, 1990.
- HORKHEIMER, M. & ADORNO, T. W. “A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação de massas”. In: BENJAMIM, W. et. al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JOBIM, J. L. (org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de ironia, constantemente referido a Sócrates*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- LAJOLO, M. & ZILBERMAN, R. *O preço da leitura: leis e números por detrás das letras*. São Paulo: Ática, 2001.
- LYRA, P. “Ideologia”. In: JOBIM, J. L. (org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- MACHADO, J. G. *Constantes ficcionais em romances dos anos 70*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1981.
- MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Porto Alegre: Globo, 1972.
- MERQUIOR, J. G. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- MORIN, E. *Cultura de massas no século XX: necrose*. 3. ed. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2001.
- NESTROVSKI, A. *Ironias da modernidade*. São Paulo: Ática, 1996.

- PERRONE-MOISÉS, L. “Lição de casa”. In: BARTHES, R. *Aula*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.
- Revista *Et Cetera* - n. 0, Curitiba: Travessa dos Editores, verão de 2003.
- RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1995. v. II. e III.
- ROSENFELD, A. “Literatura e personagem”. In: CANDIDO, A. (et. al.) *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: _____. *Texto/Contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SARTRE, J.-P. *Que é a literatura?*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1999.
- SILVA, K. V. M. *Letras bonitas do Paraná*. TCC Jor/CCE/UFSC, abril de 2003.
- SOUZA, E. M. “Notas sobre a crítica biográfica”. In: PEREIRA, M. A. & REIS, E. L. (orgs.). *Literatura e estudos culturais*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000.
- STEGAGNO-PICCHIO, L. *História da Literatura Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- SÜSSEKIND, F. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p.
- _____. *Papéis colados*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- _____. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- TEZZA, C. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- USPENSKY, B. *A poética da composição: estrutura do texto artístico e tipologia das formas compositivas*. Trad. Marta Helena Kirst e Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: 1981. (edição fotocopiada)
- WILLIAMS, R. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

Artigos e resenhas publicados em periódicos ou na internet:

BUENO, W. “A vida não tem fim”. (Publicado originalmente no jornal *A notícia*, de 23 de julho de 1998: <http://www.an.com.br/1998/jul/23/0cro.htm>).

CASTELLO, J. “Jamil, analista do mercado”. In: *Rascunho*, Ano 4, n. 35. Curitiba, junho de 2003. p. 5.

_____. “O caminho dos escritores é feito de escombros, balizas envergadas e destroços”. In: *Rascunho*. Ano 4, n. 41. Curitiba, setembro de 2003.

DAMAZIO, R. “Realismo absurdo”. Revista *Cult*. Ano IV. n. 46. Maio de 2001. p. 34-35.

FERNANDES, J. C. “O adeus ao cronista da cidade”. In: Jornal *Gazeta do Povo*, 17/05/2003. p. 5.

HAYGERT, A. M. G. “Jamil Snege: criador e criatura de um itinerário non-sense”. In: *Idéias*. Curitiba: Travessa dos Editores, 11 de junho de 2004.

MARCHIORO, F. “Relançamentos: um esporte nacional”. (Extraído do site: *Parágrafo – O manual de sobrevivência do novo escritor*: <http://www.paragrafo.org/artigos/arquivo/000002.php>)

OLIVEIRA, N. “Um escritor versátil e – quase - invisível”. (resenha eletrônica retirada do sistema on-line, 199-)

SABBAG, R. “À espera do mar redondo” (entrevista). Revista *CULT*. Ano VI. n. 62, outubro de 2002. p. 8-13.

TEZZA, C. “Um olhar de Curitiba”. In: Revista *Trópico*. (<http://p.php.uol.com.br/tropico>).

TONIAL, A. M. “Editora retorna ao mercado com importantes obras”. (Publicado no caderno cultural *Anexo* do Jornal *A notícia*, de 18/03/2001: <http://www.an.com.br/2001/mar/18/0ane.htm>).